UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00295289 3

This is an authorized facsimile
of the original book,
and was produced in 1975 by microfilm-xerography
by Xerox University Microfilms,
Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

СОЧИНЕНІЯ
ВАСИЛІЯ ПЕТРОВИЧА
БОТКИНА.

ТОМЪ II.

СТАТЬИ ПО ЛИТЕРАТУРѢ.

Изданіе журнала «Пантеонъ Литературы».

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Паровая Типо-Литографія Муллеръ и Богельманъ. Невскій, 148.
1891.

LIBRARY
MAY 3 1976
UNIVERSITY OF TORONTO

PG
3321
B719A16
1890a
t.2

О герояхъ и героическомъ въ исторіи.

Сочиненіе Т. Карлейля.

Предлагаемая статья принадлежитъ Томасу Карлейлю, одному изъ замѣчательнѣйшихъ современныхъ писателей Англіи. Мы заимствуемъ ее изъ «Эдинбургскаго Обозрѣнія». Тамъ же напечатана его превосходная статья «Дантъ и Шекспиръ», съ которою мы тоже познакомимъ читателей.

Карлейль родился въ Шотландіи въ 1796 году. Отецъ его былъ достаточный и весьма уважаемый фермеръ. Карлейль воспитывался въ Эдинбургскомъ университетѣ, гдѣ нѣмецкая философія, кажется, обратила на себя его особенное вниманіе. Первое изданное имъ сочиненіе было «Жизнь Шиллера» (Life of Schiller); вскорѣ потомъ напечаталъ онъ переводъ свой Гётева «Вильгельма Мейстера». Затѣмъ, сдѣлавшись редакторомъ «Эдинбургскаго Обозрѣнія» и впослѣдствіи «Фразерова Магазина» (Fraser's Magazine), онъ постоянно знакомилъ въ нихъ англійскую публику съ нѣмецкой литературой. Его превосходныя статьи о Гёте, Жанъ-Полѣ Рихтерѣ и другихъ нѣмецкихъ писателяхъ обратили на себя всеобщее вниманіе. По манерѣ своей, въ высшей степени оригинальной, по своему духу, Карлейль представляетъ единственное явленіе въ Англіи. Едва ли есть современный намъ писатель, въ которомъ было бы такое рѣшительное отсутствіе всякой литературной рутины, какъ въ Карлейлѣ. Въ этомъ отношеніи его скорѣе можно назвать импровизаторомъ, нежели собственно писателемъ. Англійскіе и французскіе критики упрекали его за темноту и обиліе германизмовъ въ его языкѣ. Дѣйствительно, увлекаемый возвышенностію своихъ созерцаній, онъ иногда, какъ бы чувствуетъ недостатокъ простора въ практической положительности англійскаго языка и случается, что для выраженія своихъ мыслей, духъ

которыхъ часто противорѣчитъ англійской положительности, Карлейль пользуется терминами нѣмецкаго философскаго языка. Но это не болѣе, какъ частность. Необычайная оригинальность Карлейля состоитъ не въ одной только манерѣ его, но прежде всего въ поразительномъ глубокомысліи. Его мысль, такъ сказать, впивается въ самое сердце предмета и стремится всегда уловить сущность его. Его нельзя причислить къ послѣдователямъ какой-либо философской школы,—напротивъ, во многихъ существенныхъ вопросахъ онъ остается даже внѣ философскаго воззрѣнія. Но не смотря на это, для человѣка мыслящаго, статьи Карлейля представятъ величайшее наслажденіе, если онъ только дастъ себѣ трудъ вникнуть въ эту поэтическую и въ высшей степени оригинальную импровизацію. Приступая къ чтенію его, читатель прежде всего долженъ забыть обычные литературные пріемы. Увлекаемый вихремъ своихъ созерцаній, Карлейль бросаетъ его во всѣ стороны. И этотъ, такъ сказать, осязательный процессъ глубокой, самостоятельной, пытливой мысли, постоянно устремленной на высокое, прекрасное и таинственное въ природѣ и человѣкѣ—составляетъ величайшее очарованіе въ произведеніяхъ Карлейля. При томъ мысль его выражается всегда съ необыкновеннымъ, увлекательнымъ одушевленіемъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, Карлейль прочелъ пять или шесть публичныхъ лекцій о значеніи великихъ людей въ исторіи. Лекція объ Одинѣ и скандинавскомъ язычествѣ есть собственно вступительная лекція, въ которой Карлейль излагаетъ свой взглядъ на великихъ людей вообще, или, какъ онъ называетъ ихъ, на героевъ исторіи. Мы считаемъ здѣсь неумѣстнымъ входить въ разсмотрѣніе того, до какой степени удачно разрѣшилъ Карлейль этотъ великій вопросъ, но надѣемся, читатели согласятся съ нами, что Карлейль глубоко и мѣтко коснулся самыхъ существенныхъ сторонъ его. И притомъ съ какою силою, съ какою поэтическою картинностью! Мы не знаемъ писателя, который съ глубочайшею серьёзностью содержанія соединялъ бы такую суровую простоту и такую наивную характерность изложенія.

I.

Язычество.—Скандинавская миѳологія.—Одинъ.

Мы намѣрены поговорить о великихъ людяхъ, о томъ, какъ являются они въ нашихъ мірскихъ событіяхъ, какой образъ приняли они въ исторіи, въ чемъ состоитъ ихъ подвигъ, и какое понятіе составили себѣ о нихъ люди. Мы хотимъ поговорить съ вами о герояхъ, объ ихъ характерѣ и дѣлѣ, которое они дѣлаютъ; о томъ, что́ называю я почитаніемъ героевъ и вообще героическимъ въ дѣлахъ человѣческихъ. Предметъ великій и, очевидно, достойный совсѣмъ не того изложенія, какое я могу здѣсь посвятить ему. Великій—дѣйствительно безграничный предметъ столь же обширный, какъ сама исторія! Вся исторія, какъ я понимаю ее, вся исторія того, что люди сдѣлали въ мірѣ, въ сущности есть исторія великихъ людей, въ ней дѣйствовавшихъ. Они были вождями людей,—эти великіе; образователями, образцами и, въ обширномъ смыслѣ, творцами всего того, что вообще сдѣлано *людьми*. Все то, что мы видимъ сдѣланнымъ въ мірѣ, есть собственно внѣшній, осязательный результатъ, практическое осуществленіе мыслей великихъ людей, посланныхъ въ міръ. Исторія ихъ, можно сказать, была бы душою всей міровой исторіи. Очевидно, это такой предметъ, для котораго моихъ силъ недостаточно...

Одно утѣшаетъ меня въ моемъ затруднительномъ положеніи, то именно, что великіе люди, какъ бы слабо мы ни коснулись ихъ, всегда составляютъ самое полезное общество. Мы не можемъ разсматривать ни одного великаго человѣка, не извлекая отъ него себѣ пользы, какъ бы слабо и поверхностно мы ни стали разсматривать его. Это живой родникъ свѣта, близъ котораго быть и хорошо, и освѣжительно. Свѣтъ, исходящій отъ великаго человѣка, освѣщаетъ мракъ не какъ зажженная лампа, а какъ яркая звѣзда, свѣтящая съ неба. Это бьющій родникъ свѣта, говорю я, исполненный врожденной, коренной прозорливости, мужества и благороднаго героическаго духа. Въ его сіяніи всѣ души чувствуютъ, что имъ хорошо. Итакъ, какъ ни слабы мои силы, но во всякомъ случаѣ можно, кажется, рѣшиться побыть немного въ такомъ обществѣ. Вообще, герои исторіи, хотя бы временъ и странъ

самыхъ разнородныхъ, отличаются между собою только по одному внѣшнему виду. Еслибы мы могли пристально всмотрѣться въ нихъ, они объяснили бы намъ многое. Да, еслибы намъ можно было прямо и пристально всмотрѣться въ нихъ, мы прозрѣли бы тогда хоть сколько-нибудь въ самую глубь исторіи міра. Теперь я особенно счастливъ тѣмъ, что именно въ наше время, я хоть сколько-нибудь могу раскрыть передъ вами значеніе героическихъ натуръ, раскрыть ту связь, которая во всѣ времена соединяла великихъ людей съ другими людьми. Исчерпать такой великій предметъ я не въ силахъ, а попробую только слегка коснуться его.

Весьма справедливо говорятъ,—и это справедливо во всѣхъ отношеніяхъ,—что религія человѣка есть самое главное, существенное въ немъ. Это равно относится, какъ къ каждому человѣку отдѣльно, такъ и къ цѣлой націи, къ народу. Подъ словомъ «религія» разумѣю я здѣсь не одну церковь,—мы видимъ людей всякихъ вѣроисповѣданій, которые стоятъ на всѣхъ возможныхъ ступеняхъ достоинства,—подъ словомъ религія разумѣю я еще и то, что̀ человѣкъ искренно и *практически* принимаетъ къ сердцу, какъ непреложную достовѣрность, какъ неопровержимую истину въ своихъ отношеніяхъ къ этому таинственному цѣлому — ко вселенной, къ своему долгу, къ своему назначенію въ мірѣ.

Вотъ что самое главное въ немъ и одно оно даетъ существенный тонъ и печать всему остальному въ человѣкѣ. Словомъ: какого рода духовное родство чувствуетъ человѣкъ съ невидимымъ міромъ, или съ какимъ бы то ни было міромъ? Я думаю, если мнѣ скажутъ, если мнѣ опредѣлятъ это, то тѣмъ скажутъ мнѣ, что такое этотъ человѣкъ, и опредѣлятъ—какого рода будутъ его дѣйствія. Вотъ почему спрашиваемъ мы, все равно, объ одномъ ли человѣкѣ, или о цѣлыхъ народахъ—какой религіи они были? Было ли то язычество, многобожіе, одно лишь чувственное представленіе этого таинства бытія и высшаго элемента его—силы природы? Было ли то христіанство,—вѣра въ невидимое,—не только какъ въ дѣйствительное, но въ невидимое, какъ въ единственно дѣйствительное? Было ли то, наконецъ, скептицизмъ, пытливость и неувѣренность въ томъ, существуетъ ли въ самомъ дѣлѣ какой невидимый міръ и таинство бытія. Словомъ, сомнѣніе во всемъ этомъ, или просто невѣріе и голое отрицаніе. Отвѣчать на такіе вопросы—значитъ раскрыть намъ духъ исторіи человѣка, или народа. Ихъ мысли—были родителями дѣйствій, совершонныхъ ими; ихъ чувства были родителями ихъ мыслей: это было въ нихъ не-

видимою, духовною сущностью, которая условливала ихъ внѣшнія, практическія дѣйствія. Словомъ, ихъ религія, какъ я сказалъ, была главнымъ въ нихъ. Поэтому въ чтеніяхъ нашихъ, при необходимой ихъ краткости, мы преимущественно станемъ смотрѣть на религіозную сторону великихъ людей, именно *въ этомъ* смыслѣ религіозную, не касаясь здѣсь того, что собственно относится къ религіи христіанской. То, что мы будемъ говорить о вѣрованіяхъ языческихъ, не можетъ быть примѣнено къ христіанству.

Изъ избраннаго нами ряда героевъ, мы начнемъ съ Одина, главнаго лица скандинавскаго язычества; съ Одина, какъ олицетворенія порядка вещей, отдаленнаго отъ насъ многими десятками вѣковъ.

Остановимся нѣсколько на этой самой древнѣйшей формѣ героизма, на героѣ—божествѣ.

Странною, удивительною вещью кажется язычество, въ наше время почти непонятною! Дикое, перепутанное сплетенье заблужденій, слѣпоты, лжи и нелѣпости! Иной, пожалуй, не повѣритъ въ его существованіе. И дѣйствительно трудно понять, *какъ* люди съ разсудкомъ и зрячими глазами вѣрили въ такія ученія и могли по нимъ жить! Да, трудно понять, какъ могли люди подобнаго же имъ бѣднаго человѣка, — и не только человѣка, а столбы, камни и всякія оживленныя и безжизненныя вещи—принимать за божество и поклоняться имъ; и кромѣ того, какъ могли они изъ всего этого безсмысленнаго, хаотическаго бреда составить себѣ теорію міра! Все это кажется невѣроятною сказкою! И однакожъ не подвержено ни малѣйшему сомнѣнію, что все это было такъ. Люди, созданные точно такими же, какъ мы, не только были искренно убѣждены въ этой нелѣпой путаницѣ, но дѣйствительно вѣрили въ нее и поклонялись ей, какъ божеству. Странно... Мы радуемся той высотѣ чистаго созерцанія, до которой достигъ теперь человѣкъ, но нѣмая скорбь невольно обхватываетъ насъ, когда подумаешь о тѣхъ бездонныхъ глубинахъ непроницаемаго мрака, которыя заключаются въ человѣческой природѣ!.. Все это было и есть въ человѣкѣ,—во всѣхъ людяхъ... и въ насъ самихъ!

Нѣкоторые умствователи имѣютъ очень короткій и простой способъ для объясненія язычества: это было, говорятъ они, шарлатанство, плутни жрецовъ, обманъ; ни одинъ умный человѣкъ не вѣрилъ въ язычество и способствовалъ только убѣдить въ немъ другихъ, которые не стоятъ названія умныхъ. Нѣтъ!.. мы всегда будемъ считать своимъ долгомъ протестовать противъ такого рода

понятій объ исторіи и человѣческихъ дѣйствіяхъ, и здѣсь, съ самаго же начала, я отвергаю такой взглядъ какъ на скандинавское, такъ и на всѣ другія язычества, въ которыя нѣкогда вѣрили люди. Всякое язычество заключало въ себѣ какую нибудь истину, иначе люди не приняли бы его. Шарлатанства, обмана бывало въ язычествахъ много, слишкомъ много, особенно во времена упадка *языческихъ* религій,—шарлатанства и обмана бывало всегда ужасно много! Но въ вѣрованіяхъ шарлатанство никогда не было живительною, движущею силою; оно было не жизнью и здоровьемъ вѣрованій, а ихъ болѣзнью, вѣрнымъ признакомъ ихъ близкой смерти. Никогда не должно забывать этого! Мнѣ грустно даже предположить, чтобы шарлатанство хотя въ дикарѣ могло породить вѣру. Нѣтъ, шарлатанство ничего не рождаетъ, оно все убиваетъ. Ни одному предмету мы не будемъ въ состояніи взглянуть въ сердце, если станемъ думать о шарлатанствѣ, если совершенно не отбросимъ отъ себя мысли о немъ, какъ о порчѣ и гнили. Нѣтъ, повсюду человѣкъ есть урожденный, коренной врагъ лжи. Я нахожу, что даже поклоненіе Далай-ламѣ заключаетъ въ себѣ нѣкотораго рода стремленіе къ истинѣ. Бѣдные жители Тибета вѣрятъ, что провидѣніе постоянно посылаетъ каждому поколѣнію воплощеніе самого себя. Вѣра жителей Тибета предполагаетъ, что является въ міръ великій человѣкъ, что его можно отыскать, и нашедши должно повиноваться ему безусловно,—вотъ въ чемъ заключается сущность поклоненія Далай-ламѣ. Заблужденіе здѣсь состоитъ только въ *отыскиваніи* великаго человѣка. У тибетскихъ жрецовъ есть свои особенные способы отыскивать, кто именно изъ всѣхъ тибетцевъ самый великій и достойный повелѣвать ими. Конечно, способы ихъ очень дурны,—но многимъ ли они хуже иныхъ европейскихъ! Къ сожалѣнію, очень трудно пріискать для этого хорошіе способы!

Тогда только мы будемъ въ состояніи понять язычество, когда убѣдимся, что для поклонниковъ своихъ оно было въ извѣстное время дѣйствительной истиной, что въ язычество вѣрили люди съ зрячими глазами, съ здравымъ смысломъ, люди совершенно такъ-же созданные, какъ мы...

Но чтожъ такое было это язычество?

Другая, болѣе уважительная теорія относитъ эти вещи къ аллегоріи. Это была, говоритъ она, игра поэтической фантазіи, отраженіе въ олицетворенномъ представленіи того, что эти поэтическіе умы знали и думали объ этомъ мірѣ и предчувствовали въ

немъ. Явленіе это, прибавляетъ теорія, совершенно согласуется съ коренным закономъ человѣческой природы, который и теперь,—хотя не въ такомъ обширномъ приложеніи,—всюду обнаруживаетъ свое дѣйствіе; именно: если человѣкъ что внутренно и сильно чувствуетъ, онъ непремѣнно стремится выразить это; стремится, такъ сказать, представить передъ собой въ олицетворенномъ образѣ, облеченномъ въ нѣкотораго рода жизнь, и историческую дѣйствительность. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что законъ этотъ существуетъ, и кромѣ того это одинъ изъ глубочайшихъ законовъ человѣческой природы. Мы даже нисколько не сомнѣваемся, что онъ въ этого рода вещахъ имѣлъ большое вліяніе. Но тѣмъ не менѣе и эта, болѣе уважительная теорія, приписывающая языческія вѣрованія преимущественно дѣйствію упомянутаго закона, и эта теорія—говорю я—ошибочна. Подумайте, неужели мы можемъ повѣрить въ какую-нибудь аллегорію, въ какую-нибудь поэтическую игру фантазіи, и поверить такъ, что примемъ ее къ сердцу, какъ высшее правило нашей жизни? Нѣтъ, не игры фантазіи потребовали бы мы, а важнаго и серьезнаго. Жить на этомъ свѣтѣ—есть дѣло самой великой важности; смерть человѣка—не забава. Жизнь человѣка никогда не была для него игрушкой; жить всегда было для него строгою дѣйствительностью, дѣломъ самымъ серьезнымъ и важнымъ. Вотъ почему кажется мнѣ, что хотя *аллегористы* въ понятіяхъ своихъ о язычествѣ и находятся на пути къ истинѣ, но далеко еще не дошли до нея. Конечно, языческая религія есть аллегорія, то-есть представленіе въ образахъ, въ олицетвореніи, того, что люди тогда думали, предчувствовали и знали о вселенной. Вообще всѣ языческія религіи—суть олицетворенныя представленія того же самаго,—поэтому и измѣнялись онѣ по мѣрѣ того, какъ измѣнялись понятія о мірѣ. Но мнѣ кажется, что тутъ смѣшиваютъ причину съ слѣдствіемъ, принимая аллегорію за существенное и движущее начало, тогда какъ она всегда была только результатомъ и совершеніемъ дѣйствительной религіи. Люди не имѣли необходимой потребности въ прекрасныхъ аллегоріяхъ, въ совершенно изящныхъ образахъ, но въ нихъ была коренная, необходимая потребность знать, что должны они думать объ этой вселенной, какихъ правилъ держаться въ ней, чего надѣяться, чего бояться въ этой жизни, столь полной таинствъ; наконецъ, что дѣлать, чего не дѣлать? Нѣтъ, прежде всего должна быть вѣра,—вѣра, въ которую каждый положительно вѣритъ, — и уже тогда только является аллегорія, какъ отраженіе, какъ тѣнь ея. И какъ

бы ни была сурова эта вѣра, аллегорія непремѣнно является ея играющимъ отраженіемъ; это не болѣе, какъ поэтическая импровизація, которая стремится поэтически олицетворить роковую дѣйствительность и неотразимую достовѣрность вѣры. Изъ религіозной достовѣрности уже вышла аллегорія, а не религіозная достовѣрность изъ аллегоріи.

Но откуда же взялась эта неотразимая достовѣрность,—мать этихъ странныхъ аллегорій, заблужденій и всяческой путаницы? Какъ было это? Что таковъ было это?

Пустою попыткою было бы съ нашей стороны *хотѣть* объяснить подобное явленіе, — эту туманную, странную путаницу язычества, похожую на капризныя вереницы несущихся облаковъ. Давно уже она перестала быть дѣйствительностью; но она *была* дѣйствительностью! Намъ надобно прежде всего вразумить себѣ то, что эта кажущаяся вереница облаковъ,—была нѣкогда дѣйствительностью, и что источникомъ ея была не какая-нибудь поэтическая фантазія, а тѣмъ менѣе обманъ и шарлатанство. Люди, говорю я, никогда не вѣрили въ пустыя фантазіи, никогда не принизывали душевной жизни своей къ аллегоріямъ. Во всѣ времена, и особенно въ тѣ старыя, суровыя времена—въ людяхъ была естественная, коренная потребность распознавать шарлатанство и глумиться имъ. Оставимъ же въ сторонѣ шарлатанство и аллегорическую теорію и попробуемъ, прислушиваясь съ любовію къ этимъ смутнымъ, едва долетѣвшимъ до насъ отголоскамъ языческихъ временъ, — попробуемъ, говорю, не можемъ ли мы убѣдиться по крайней мѣрѣ въ томъ, что была же какая-нибудь дѣйствительность въ основѣ язычества, что не одною же ложью и безумствомъ было оно, что былъ же какой-нибудь смыслъ въ бѣдной жизни языческихъ народовъ!..

Вы вѣрно помните приводимый Платономъ примѣръ человѣка, который, выросши и возмужавъ въ темной пещерѣ,—вдругъ выведенъ былъ бы на свѣтъ посмотрѣть восходъ солнца. Каково было бы его изумленіе, его восторженное удивленіе при видѣ того, на что мы ежедневно смотримъ съ такимъ равнодушіемъ! Съ откровеннымъ, наивнымъ умомъ ребенка,—и въ то же время съ зрѣлыми способностями мужа, онъ затрепеталъ бы отъ восторга при этомъ зрѣлищѣ и душа его преклонилась бы передъ нимъ въ обожаніи!... Именно такого рода младенческое величіе было у довременныхъ народовъ. Первый языческій *мыслитель* между грубыми и совершенно дикими людьми — былъ именно такой чело-

вѣкъ дитя, о которомъ говоритъ Платонъ, то-есть, простодушный, откровенный, какъ дитя, и вмѣстѣ съ тѣмъ съ глубиною и силою мужа. Природа для него еще безъ имени; онъ еще не сосредоточилъ въ одномъ какомъ-нибудь названіи это безконечное разнообразіе видовъ, звуковъ, образовъ, движеній, которые мы теперь называемъ сподрядъ — вселенной, природой, или какимъ другимъ именемъ,—и остаемся при одномъ названіи. Для дикаго, глубокой души человѣка — все это было еще ново, не закрыто никакими названіями, никакими заученными терминами. Онъ стоялъ въ изумленіи передъ этимъ великолѣпнымъ, ужаснымъ, невыразимымъ! Природа была для этого человѣка тѣмъ, что она есть всегда для мыслителя,—именно непостижимою. Эта зеленая съ цвѣтами земля, деревья, горы, ручьи, шумящее море, эта глубокая, бездонная лазурь неба, летучіе вѣтры, клубящееся черное облако, извергающее то огонь, то дождь, то градъ, что это такое? Да, что? Въ сущности мы сами еще не знаемъ этого и никогда не можемъ знать! Мы избѣгаемъ затруднительныхъ вопросовъ не потому, что мы стали прозорливы, а потому, что мы легкомысленны, невнимательны, вѣтревы, именно по недостатку прозорливости... Отъ *недуманья* только мы не удивляемся всему этому. Всѣ эти явленія обратились для насъ въ одни слова, какъ будто оцѣпенѣли; каждое наше понятіе о нихъ словно покрыто какою-то скорлупою. Этотъ огонь чернаго облака мы называемъ «электричествомъ», очень учено толкуемъ объ этомъ и извлекаемъ нѣчто подобное изъ стекла и шелка; но что это такое? Что создало это? Откуда выходитъ, куда идетъ это?... Многое сдѣлала для насъ наука,—но бѣда будетъ та наука, которая захочетъ скрыть отъ насъ великую, глубокую, святую безконечность этихъ нѣчныхъ тайнъ, въ которыя мы никогда не можемъ проникнуть!.. Міръ этотъ, не смотря на все наше знаніе и всю нашу науку — все еще чудо, таинство неизслѣдимое, непонятное, поразительное для всякаго, кто *думаетъ* о немъ.

А это другое таинство—*время*, вотъ высочайшее таинство!.. Это безграничное, нѣмое, непрерывно стремящееся *нѣчто*, названное Временемъ!! Неотразимо, быстро, молча несется оно, какъ всеобъемлющій океанъ, на которомъ мы и вся вселенная плаваемъ, какъ явленія, которыя показываются — и исчезаютъ... Это уже буквально и навсегда чудо! Чудо, передъ которымъ мы умолкаемъ, потому что нѣтъ у насъ словъ говорить о немъ... Эта вселенная... ахъ, Боже мой! Да что могъ дикій человѣкъ знать о ней! И что мы сами знаемъ о ней? Что это какая-то сила, неизслѣдимый ко-

рень всѣхъ силъ,—сила, которая *не мы!* И только! Это не мы, это совершенно различно отъ насъ! Сила, сила, всюду сила! и сами мы въ ней какая-то таинственная сила!! Ни одинъ листъ не гніетъ на дорогѣ, который-бы не имѣлъ силы: иначе какъ-бы онъ могъ гнить?.. Да, даже для мыслителя-атеиста это должно быть чудомъ,—этотъ могучій, неотразимый, безграничный вихрь силъ, крутящійся вокругъ насъ, никогда не останавливающійся, неизмѣримый, вѣчный! Что это такое?—Созданіе Божіе, отвѣчаютъ религіозные люди, созданіе всемогущаго Бога! А сколько есть ученыхъ, которые съ заученными, школьными названіями и опытами болтаютъ объ этомъ, какъ будто это какая-нибудь мертвая вещь, которую кладутъ въ лейденскія банки и продаютъ въ лавкахъ. Но естественный смыслъ человѣка, если только человѣкъ захочетъ честно устремить на это смыслъ свой—всегда, во всѣ времена видитъ въ этомъ живую вещь, невыразимую, передъ которою самое подобающее положеніе для насъ,—не смотря на всю нашу науку, колѣнопреклоненное благоговѣніе, душевное смиреніе...

Серьезная и вмѣстѣ простодушная дума дикихъ людей сама собою совершила тоже самое, для чего въ наше время нуженъ теперь великій поэтъ, именно—чтобъ заставить насъ отбросить эти жалкіе, нечистые покровы, эту рутину и пустыя названія. Тогда не было словъ и названій, повторяемыхъ по наслышкѣ. Сиріусъ, освѣщая аравійскую пустыню своимъ алмазнымъ сіяніемъ,—этимъ сверкающимъ, голубымъ, словно одушевленнымъ сіяніемъ, которое тамъ несравненно ярче, нежели у насъ; этотъ Сиріусъ долженъ былъ глубоко дѣйствовать на сердце дикаго обитателя аравійскихъ пустынь, служа ему путеводителемъ по этимъ безлюднымъ пространствамъ. Дикое сердце араба, полное бездны чувствъ, и еще не имѣвшее способности выразить хотя одно какое-нибудь чувство,—это бѣдное, дикое сердце—очень могло считать Сиріуса за око, смотрящее на него изъ великой, глубокой вѣчности и открывающее ему свое внутреннее, неизрѣченное великолѣпіе... Неужели намъ непонятно, какъ эти люди поклонялись звѣздамъ? Племена, извѣстныя подъ названіями Сабеическихъ, были собственно поклонниками звѣздъ. Такъ объясняю я себѣ тайну всѣхъ разнообразныхъ формъ язычества. Поклоненіе есть высочайшее удивленіе,—удивленіе, которому нѣтъ мѣры и предѣла: вотъ что такое поклоненіе. Для этихъ первобытныхъ людей—все, что они вокругъ себя видѣли—было изображеніемъ божества.

Теперь посмотрите, какого рода истина заключалась во всемъ

этомъ: развѣ сквозь каждую звѣзду, сквозь каждую травку не открывается божественное для насъ самихъ, если мы захотимъ только раскрыть для этого нашъ смыслъ и наши глаза? Конечно, наше поклоненіе божеству приняло теперь другія формы; но и до сихъ поръ развѣ не считается достоинствомъ—если мы узнаемъ нѣчто божественное, присущее каждому предмету въ природѣ? Если мы видимъ въ нихъ, такъ сказать, отверстіе, сквозь которое можетъ смотрѣть въ самую безконечность? Того, кто умѣетъ уловлять красоту предметовъ—мы называемъ поэтомъ, живописцемъ,—человѣкомъ геніальнымъ, избраннымъ. Бѣдные поклонники звѣздъ дѣлали тоже самое, что дѣлаетъ теперь истинный художникъ; только они дѣлали это по-своему.—Но какимъ-бы образомъ они ни дѣлали этого—въ томъ ихъ большая заслуга! Все-таки они дѣлали лучше того, что дѣлалъ совершенно глупый человѣкъ, что дѣлали лошадь и верблюдъ—то-есть ничего!

И такъ, если всѣ роды предметовъ, которые мы видимъ, суть для насъ, такъ сказать, осязательныя, чувственныя свидѣтельства бытія Высочайшаго Существа, то я прибавлю, что болѣе, нежели какой-либо изъ всѣхъ предметовъ природы — осязательный, чувственный образъ божества — есть человѣкъ. Извѣстно изрѣченіе святого Іоанна Златоуста о Скиніи Завѣта, какъ видимомъ откровеніи Бога между евреями: «Истинная скинія Завѣта — говоритъ онъ—есть человѣкъ».

И это не фраза—это истинная правда!.. Это сущность нашего бытія, это неразрѣшимое таинство, которое называется нашимъ «я»... Гдѣ взять намъ словъ для выраженія его?.. Да, человѣкъ есть откровеніе Высочайшаго Существа!.. Эта душа, эти способности,—вся жизнь наша—не есть-ли все это въ совокупности какъ-бы одежда того невыразимаго «я»?

Человѣкъ—высочайшее чудо изъ всѣхъ чудесъ; великое, неизслѣдимое таинство! Мы не можемъ понимать этого, не знаемъ, какъ говорить объ этомъ; но мы можемъ, если захотимъ, чувствовать и знать, что это такъ...

Всѣ эти истины нѣкогда лучше чувствовались, нежели теперь. Юныя племена міра,—свѣжія и простодушныя, какъ дѣти—и вмѣстѣ съ тѣмъ уже глубокіе и серьезные люди, не воображали себѣ, что давая всему ученыя названія—они все уже уразумѣли и въ небѣ, и на землѣ. Нѣтъ! юныя племена пристально и долго, съ ужасомъ и удивленіемъ, всматривались во все; онѣ живѣе чувствовали сколько есть божественнаго въ человѣкѣ и природѣ. Поклоняться—

какъ я сказалъ — значитъ безгранично удивляться; и они могли удивляться и поклоняться, владѣя всѣми своими умственными способностями. Я смотрю на поклоненіе героямъ, какъ на великій, отличительный элементъ въ этомъ древнемъ воззрѣніи; а то, что я назвалъ въ язычествѣ путаницей—вышло изъ множества различныхъ источниковъ,—изъ всякаго рода удивленія, удивленія звѣздѣ и другимъ предметамъ природы. Но поклоненіе героямъ было самымъ главнымъ корнемъ всего этого,—самымъ подземнымъ корнемъ, изъ котораго всѣ другіе получаютъ себѣ питаніе и растительность.

Итакъ, если поклоненіе какой-нибудь звѣздѣ имѣло въ себѣ смыслъ, то не гораздо-ли большій смыслъ должно было имѣть—поклоненіе герою? Поклоненіе герою есть безграничное удивленіе великому человѣку. Великіе люди — скажу *я* — всегда достойны удивленія... нѣтъ чувства въ груди человѣческой, которое было бы благороднѣе этого удивленія человѣка—высшему себя! И въ настоящее время, и во всѣ времена—это самый жизненный нервъ человѣческаго существованія...

Обратимся къ сферамъ къ намъ близкимъ, житейскимъ; что такое дѣйствительная преданность и вѣрность, — это жизненное дыханіе всякаго общества, — какъ не вѣтви, корень которыхъ—есть почитаніе героевъ; другими словами, удивленіе и преданность истинно великому? Человѣческое общество основано на почитаніи героевъ. Общественныя ступени, высшія должности, — вся общественная іерархія основана на этомъ. Мнѣ хотѣлось бы назвать ее іероархіею, то есть владычествомъ героевъ. Основа всякаго общества непремѣнно есть почтеніе и послушаніе дѣйствительно великому и мудрому.

Я знаю очень хорошо, что въ наше время смотрятъ на почитаніе героевъ,—на то, что я называю почитаніемъ героевъ,—какъ на давно прошедшее и уже совершенно кончившееся. Нашъ вѣкъ особенно—по причинамъ, которыя стоили бы изслѣдованія,—нашъ вѣкъ особенно—говорю—даже совершенно отвергаетъ великихъ людей вообще. Попробуйте указать нашимъ критикамъ какого-нибудь великаго человѣка, и они тотчасъ принимаются—какъ они говорятъ—«объяснять его», снимать съ него мѣрку и потомъ обдѣлываютъ его въ маленькаго, на свой манеръ человѣчка. «Онъ былъ—говорятъ они—произведеніемъ своего времени; его вызвало время; все сдѣлало одно время, а самъ онъ ничего не сдѣлалъ; мы сами, мелкіе критики, могли «бы сдѣлать тоже самое»!—Жалкія усилія!!! Время вызвало?... Мы, къ несчастію, знали вре-

мена, которыя громко звали своего великаго человѣка; но не смотря на зовъ свой—не нашли его! Его тогда не было; провидѣніе не послало его—и время, не смотря на свой громкій, отчаянный зовъ — должно было погибнуть въ смутахъ и крушеніи, именно потому, что великій человѣкъ не явился, когда его звали. Нѣтъ, если мы хорошенько размыслимъ, то увидимъ, что ни одно время не гибло бы, еслибъ находило своего великаго, мудраго и мужественнаго человѣка!—Мудраго, чтобъ зорко провидѣть, что именно нужно этому времени,—мужественнаго, чтобъ провесть время на настоящій путь къ тому — вотъ въ чемъ состоитъ спасеніе каждаго времени!—Эти пошлыя, вялыя времена съ ихъ невѣріемъ, нуждами и бѣдствіями; эти слабыя и рыхлыя времена, когда они все больше и больше запутываются въ своемъ тяжкомъ положеніи и неотразимо стремятся къ гибели,—все это сравниваю я съ кучей мертваго, сухого хвороста, который ждетъ съ неба молніи, чтобъ она зажгла его. Великій человѣкъ, съ своей вольной силой, исходящей отъ Бога—есть эта молнія. Слово его — слово мудрое и спасительное, въ которое всѣ повѣрятъ. Зажги онъ только хворостъ, и все около него запылало бы огнемъ, подобнымъ его собственному огню.—Говорятъ, гнилой, тощій хворостъ вызвалъ его! Да, ему нуженъ, очень нуженъ былъ огонь—и онъ звалъ его—а мы, близорукіе критики, кричимъ: «посмотрите-ка, посмотрите—хворостъ создалъ огонь»! Невѣріе въ великихъ людей есть самое печальное доказательство душевной ничтожности человѣка Самый несчастный признакъ поколѣнія—эта всеобщая слѣпота, не видящая духовной молніи и остающаяся при одной вѣрѣ въ мертвый, тощій трудъ. Это уже окончательное повершеніе невѣрія! Во всѣхъ эпохахъ, во всѣхъ временахъ исторіи мы видимъ, что великій человѣкъ всегда былъ необходимымъ спасителемъ своего времени, своей эпохи; всегда былъ молніею, безъ которой никогда бы не загорѣлся хворостъ. Исторія міра—какъ сказалъ уже я—есть исторія жизни великихъ людей.

Какъ ни стараются мелкіе критики распространять невѣріе и духовное разслабленіе,—къ счастію, не всегда удается имъ это. Всегда найдется хоть одинъ человѣкъ, который почувствуетъ нелѣпость этихъ мелкихъ критикъ и ихъ ученій. И что замѣчательно: никогда, ни въ какое время не могутъ они истребить изъ живой человѣческой груди этого особеннаго рода благоговѣнія къ великому человѣку, этого сердечнаго удивленія, этой преданности и обожанія,—нужды нѣтъ, въ какомъ бы смутномъ и превратномъ

видѣ они иногда ни обнаруживались. Почитаніе героевъ будетъ всегда, пока люди будутъ жить на свѣтѣ. Даже въ XVIII вѣкѣ, развѣ Босвель не преклоняется передъ своимъ Джонсономъ?

Однимъ словомъ — начиная отъ скандинавскаго Одина и до англійскаго Самупла Джонсона,—во всѣ времена и во всѣхъ странахъ — непремѣнно поклоняются герою. И всегда будетъ такъ! Мы всѣ любимъ великихъ людей, любимъ, почитаемъ ихъ, преклоняемся передъ ними. Не чувствуетъ-ли всякій настоящій человѣкъ, что онъ самъ становится выше, преклоняясь передъ тѣмъ, что́ выше его? Нѣтъ въ груди человѣческой чувства болѣе освѣжающаго, болѣе благороднаго!—Мнѣ весело видѣть, что никогда, никакой скептицизмъ, никакая всеобщая пошлость, ложь и сухость не могутъ искоренить изъ сердца человѣческаго этого благороднаго, врожденнаго въ человѣкѣ почитанія великихъ людей и преданности имъ! Для всякаго очевидны смуты и гибель, постигающія времена невѣрія, которыя неизбѣжно должны искорѣ становиться временами революцій: въ эти времена—только въ одномъ, ничѣмъ не искоренимомъ почитаніи героевъ вижу я твердый оплотъ, котораго не могутъ поколебать никакіе взрывы революцій. Обломки и развалины революціонныхъ временъ могутъ доставать только до этого предѣла, но не далѣе. Это незыблемый вѣчный фундаментъ, съ котораго начинается снова созиданіе. Словомъ: что человѣкъ непремѣнно въ томъ или другомъ смыслѣ почитаетъ героевъ, что всѣ мы почитаемъ великихъ людей и всегда будемъ почитать ихъ,—вотъ что служитъ для меня твердымъ оплотомъ среди всѣхъ разрушеній, вотъ что составляетъ для меня единственную твердую опору въ революціонной исторіи новаго времени, которая безъ нея кажется мнѣ бездонною и безграничною.

Всѣ эти истины, только подъ ветхими покровами, но въ духѣ живущемъ подъ этими ветхими покровами, до сихъ поръ истина,—всѣ эти истины, говорю я, нахожу въ язычествѣ древнихъ народовъ. До сихъ поръ природа—откровеніе Высочайшаго Существа героя до сихъ поръ почитаютъ: не тоже ли это самое, что представляютъ намъ всѣ языческія религіи въ бѣдныхъ, простодушныхъ, первобытныхъ формахъ своихъ? Я выбралъ скандинавское язычество; оно мнѣ казалось достойнымъ вниманія болѣе, нежели всѣ другія язычества. Потому, во-первыхъ, что это самое позднѣйшее язычество; въ одиннадцатомъ вѣкѣ оно еще существовалъ во сѣверной Европѣ: за 800 лѣтъ—норвежцы были еще поклонниками Одина. Во-вторыхъ, оно имѣетъ для насъ значеніе, какъ

а родственника его, великана Гимира. Если взглянетъ этотъ Гимиръ на скалы—онѣ трескались отъ одного взгляда его чертовскихъ глазъ. Морская буря былъ богъ Эгиръ, тоже изъ рода Іотуновъ,—очень свирѣпый Іотунъ.

Громъ былъ тогда не то, что теперь—простое электричество, это былъ богъ Громъ, или Торъ. Онъ-же былъ богъ благодатнаго лѣтняго тепла. Громъ былъ его гнѣвомъ; сгущались-ли темныя облака—это онъ сердито опускаетъ свои рѣсницы; стрѣла молніи, падающая съ неба—есть всераздробляющій молотъ, бросаемый рукою Тора. Торъ носится въ своей телѣгѣ по горнымъ вершинамъ—это раскаты грома. Разсердясь, дуетъ онъ въ свою рыжую бороду—это вихрь, предтеча грозы. Бальдеръ,—бѣлый богъ,—прекрасный, правосудный, кроткій Бальдеръ есть солнце, котораго нѣтъ ничего прекраснѣе во всемъ видимомъ,—солнце, до сихъ поръ чудесное, не смотря на всѣ наши астрономіи и календари! Но самое замѣчательное божество—это богъ *Желаніе:* этотъ богъ могъ дать намъ все, что мы ни пожелаемъ... Не слышится-ли въ этомъ богѣ искренній и вмѣстѣ грубый голосъ человѣческаго духа? Конечно, это самый грубый идеалъ, какой только люди создавали себѣ, но развѣ не находится онъ, хотя и подъ совершенно другими формами, и въ позднѣйшихъ религіозныхъ представленіяхъ?

О главномъ богѣ Одинѣ будемъ мы говорить впослѣдствіи, а теперь пока опредѣлимъ себѣ, что-же было собственно сущностью скандинавскаго язычества, да и вообще всѣхъ язычествъ? Сущностью ихъ были силы природы, которыя древніе народы считали за божественныя, могучія, за одушевленныя и личныя существа, за боговъ и демоновъ. И это понятно намъ. Это первоначальная, дѣтская мысль человѣка, которая, пробудясь, начинаетъ съ удивленіемъ и ужасомъ смотрѣть на эту удивительную вселенную, навсегда удивительную! Для меня въ этой древней сѣверной вѣрѣ есть что-то прямое, великое и могучее. Какое-то честное простодушіе, какая-то необъятная мощь, вовсе непохожія на граціозную изнѣженность греческаго язычества. Въ ней чувствуется мысль, первоначальная мысль глубокихъ, грубыхъ, серьезныхъ душъ, которыя прямо и простодушно принимаютъ въ себя окружающіе ихъ предметы, познаютъ ихъ лицомъ къ лицу, сердцемъ къ сердцу. Во всѣ времена это первый признакъ всякаго дѣльнаго мышленія. Тутъ нѣтъ милой легкости и игривости греческаго язычества, а какая-то сердечная добросовѣстность, неуклюжая сила, какая-то вели-

кая, грубая искренность. Странно намъ съ нашими любимыми греческими миѳами, съ нашими изящными аполлоновскими статуями—столкнуться съ сѣверными богами, которые для праздника своего съ Гимиромъ,—морскимъ Іотуномъ,—варятъ себѣ пиво, посылаютъ Тора за пивнымъ котломъ въ страну Іотуновъ, и Торъ послѣ разныхъ приключеній, надѣваетъ себѣ на голову, вмѣсто шапки, горшокъ и проходитъ весь скрытый подъ нимъ, такъ что ручки горшка достаютъ ему до пятокъ! Во всемъ этомъ, повторяю, сила, неопредѣленная, необузданная мощь. Что-то неуклюже-гигантское отличаетъ это сѣверное язычество, какая-то ничѣмъ не сдержанная, чудовищная сила, самостоятельно ступающая шатким, но огромными шагами. Посмотрите, напримѣръ, на ея самый древнѣйшій миѳъ о сотвореніи міра: боги были въ долгой битвѣ съ исполиномъ Имиромъ, родившимся изъ теплыхъ вѣтровъ и разныхъ веществъ происшедшихъ изъ борьбы мороза съ огнемъ. Наконецъ, боги убили его—и убивъ рѣшили сдѣлать изъ него міръ. Изъ крови его—создали они моря; изъ мяса—землю; изъ костей—скалы; изъ рѣсницъ его создали они жилища людей; изъ черепа—великій, неизмѣримый, голубой сводъ неба, а изъ мозга—облака.—Странная, дикая фантазія!! Но мысль колоссальная, необузданная, необычайная, которую въ будущихъ вѣкахъ назначено было Шекспиру и Гёте возвести въ дивное величіе и дать ей силу, которая выше силъ всѣхъ гигантовъ!

Мнѣ нравится также образъ, который они составили себѣ о деревѣ Игдразилѣ. Бытіе представляли они себѣ деревомъ. Игдразилъ—дерево жизни, имѣетъ свои корни глубоко въ нѣдрахъ Гелы, то-есть царства мертвыхъ. Вершина его достаетъ до неба, а вѣтви распространяются по всему міру. Это дерево бытія. У корней его, въ царствѣ мертвыхъ, сидятъ три Норны, богини судьбы—прошедшее, настоящее и будущее,—и поливаютъ корни его водою изъ священнаго источника. Свершившееся и совершающееся, всѣ участи—это вѣтви его съ ихъ отпрысками и опадающими листьями, — они разстилаются по всѣмъ странамъ и временамъ. Всякій листъ—чья-нибудь жизнь, каждая жилка листа—дѣло, или слово. Вѣтви—исторіи народовъ. Шумъ ихъ есть шумъ человѣческаго бытія. Все растетъ и растетъ оно, а вѣчные человѣческихъ страстей шелеститъ въ его листьяхъ; завоетъ вихрь — это голоса боговъ—дерево бушуетъ и гнется. Вотъ что Игдразилъ — дерево бытія. Это прошедшее, настоящее и будущее; что совершилось, совершается, что будетъ совершаться.... Я не знаю другого болѣе

вѣрнаго образа, выражающаго теченіе событій и дѣлъ человѣческихъ, изъ которыхъ каждое имѣетъ свою неразрывную связь съ цѣлымъ,—я не знаю другого болѣе вѣрнаго образа, какъ это дерево бытія! Это прекрасно, превосходно, это величественно! Какъ кажется вамъ въ сравненіи съ этимъ понятіе о мірѣ, какъ о машинѣ? Міровая машина!!!?

Удивителенъ этотъ древній сѣверный взглядъ на природу! Не похожъ онъ на нашъ теперешній взглядъ на нее. Какъ онъ образовался, откуда вышелъ? Объяснить это едва-ли кто въ силахъ: одно можемъ мы только сказать, онъ вышелъ изъ мысли сѣверныхъ людей и именно изъ мысли того сѣвернаго человѣка, въ которомъ впервые пробудилась способность мыслить, или, говоря другими словами, онъ вышелъ изъ мысли перваго сѣвернаго геніальнаго человѣка. Тысячи людей проходили по этому міру съ нѣмымъ, тупымъ удивленіемъ, какое ощущаютъ и животныя, или съ тѣмъ мучительнымъ, тщетно спрашивающимъ удивленіемъ, какое могутъ ощущать только люди, — тысячи людей, говорю я, напрасно проходили по этому міру, покуда не пришелъ великій мыслитель, провидецъ, котораго мысль, сформировавшаяся, выговоренная мысль, во всѣхъ пробудила до тѣхъ поръ спавшую способность мыслить. Такъ всегда бываетъ съ мыслителемъ, съ духовнымъ героемъ. То, что говоритъ онъ, всѣ люди готовы были сказать,—внутренно стремились сказать. И вдругъ на его мысль у всѣхъ пробуждаются мысли, словно изъ тяжкаго волшебнаго сна, и отвѣчаютъ ему: да, это такъ! И радуетъ она людей, какъ разсвѣтъ послѣ долгой, темной ночи. Въ самомъ дѣлѣ, не есть-ли это пробужденіе изъ небытія къ бытію, изъ смерти къ жизни? Мы всегда и до сихъ поръ почитаемъ такихъ людей; зовемъ ихъ поэтами, геніями и такъ далѣе; но для этихъ дикихъ сѣверныхъ людей онъ дѣйствительно былъ волшебникомъ, творцомъ чуднаго, неожиданнаго прозрѣнія,—пророкомъ, богомъ! Мысль, разъ пробужденная, не засыпаетъ: она развивается въ цѣлый рядъ мыслей, растетъ отъ человѣка къ человѣку, изъ поколѣнія въ поколѣніе, до тѣхъ поръ, пока наконецъ достигаетъ своего полнаго возраста, далѣе котораго уже не можетъ расти этотъ родъ мыслей, а долженъ уступить свое мѣсто другому.

Мы легко можемъ представить себѣ, что тотъ, котораго подъ именемъ Одина сѣверные народы считали своихъ высшимъ божествомъ,—былъ для нихъ именно такимъ человѣкомъ. Учитель и вождь души и тѣла—герой высочайшаго свойства! Удивленіе, не-

реступивъ обыкновенныя границы — перешло въ поклоненіе ему. Подумайте: онъ владѣлъ силою выражать мысли, и кромѣ этого много еще иныхъ силъ было въ немъ, которыя считались тогда неслыханными и дивными. Такъ грубая сѣверная душа должна была чувствовать въ своей безпредѣльной благодарности. Въ самомъ дѣлѣ, не разрѣшилъ-ли онъ для этихъ людей эту загадку сфинкса—вселенную и тѣмъ самымъ открылъ имъ ихъ собственное назначеніе въ ней? Черезъ него они знаютъ теперь, что имъ здѣсь дѣлать, чего ждать; черезъ него жизнь стала для нихъ понятною, мелодическою; онъ первый сдѣлалъ жизнь живою! Назывался-ли Одиномъ этотъ первый сѣверный мыслитель, или носилъ какое другое имя,—но мы можемъ считать его родоначальникомъ сѣверной миѳологіи. И какъ скоро высказалось его воззрѣніе на міръ, — вдругъ во всѣхъ душахъ пробуждается подобное же воззрѣніе, начинаетъ расти, растетъ постоянно дальше и дальше, растетъ, пока эти люди вѣрятъ въ это воззрѣніе. У всѣхъ оно было написано въ душѣ, но невидимо, какъ бы симпатическими чернилами; при словѣ его оно вдругъ становится видимымъ... Да! во всѣ времена самое великое событіе, — корень всѣхъ другихъ событій,—есть явленіе въ міръ мыслителя!

Мы не должны забывать еще одного обстоятельства, которое нѣсколько поясняетъ намъ причину запутанности этихъ сѣверныхъ Эддъ. Эти религіозныя сказанія и пѣсни вовсе не принадлежатъ къ одному послѣдовательному роду мыслей: напротивъ, это собственно сборъ различныхъ одинъ за другимъ слѣдовавшихъ родовъ. Всѣ эти сѣверныя вѣрованія, которыя въ Эддахъ находятся передъ нами сподрядъ, постоянно какъ бы на одномъ первомъ планѣ,—въ дѣйствительности занимали не такое одинаковое положеніе. Съ самаго начала сѣверной вѣры, они слагались сообразно съ послѣдованіемъ поколѣній. Всѣ скандинавскіе мыслители, начиная съ перваго изъ нихъ, способствовали, каждый по своему, къ сформированію этого скандинавскаго воззрѣнія, такъ что находясь въ постоянной разработкѣ и развитіи—воззрѣніе это есть собственно общее созданіе всего сѣвернаго народа. Теперь нѣтъ никакой возможности узнать исторію этой скандинавской вѣры, именно, узнать то, какъ вслѣдствіе созерцаній мыслителей, постепенно измѣнялась она, пока наконецъ приняла тотъ окончательный видъ, въ какомъ она предстоитъ намъ въ Эддахъ. Ея борьба и развитіе, ея Данты, Лютеры—все погрузилось безвозвратно въ вѣчный мракъ ночи. Мы только можемъ предполагать,

что и скандинавская вѣра имѣла свою исторію. Вездѣ, гдѣ ни являлся мыслитель, результатомъ того, что онъ думалъ, было непремѣнно какое-нибудь измѣненіе, былъ какой-нибудь переворотъ. И, къ сожалѣнію, самый величайшій изъ переворотовъ, тотъ, который произведенъ былъ человѣкомъ Одиномъ, навсегда сокрытъ отъ насъ, какъ и множество другихъ подобныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, что такое исторія Одина? Странно даже сказать, что могла быть исторія Одина! И такой же человѣкъ, какъ мы, съ такими же страданіями и радостями, съ такими же членами, этотъ дикообразный сѣверный Одинъ сдѣлалъ такое дѣло!.. И такое-то дѣло пропало для насъ, по крайней мѣрѣ бо́льшая часть его пропала для насъ безъ слѣдовъ, совершенно. Объ Одинѣ не осталось никакой исторіи, никакого извѣстія, ни малѣйшей догадки.. И вся древняя сѣверная вѣра исчезла и никогда не возвратится. Такъ проходятъ величайшія явленія и всѣ вещи въ этомъ мірѣ! все, что было и что̀ будетъ, все должно исчезнуть; всему, всему надобно намъ говорить прости!..

Конечно, Снорро Стурлусонъ разсказываетъ очень обстоятельно, что Одинъ былъ верховнымъ вождемъ Азовъ, большого народа въ странахъ Чернаго моря; что онъ своихъ Азовъ привелъ изъ Азіи, завоевалъ съ ними Сѣверную Европу и поселился тамъ; что онъ изобрѣлъ буквы, стихотворство и многое другое, и что вслѣдствіе всего этого почитаемъ былъ скандинавами за величайшаго бога. Снорро Стурлусонъ нисколько въ этомъ не сомнѣвается. Саксъ Граматикъ, очень знатный норманнъ того же вѣка, идетъ еще далѣе: съ полнымъ убѣжденіемъ находитъ онъ историческую основу въ каждомъ отдѣльномъ миѳѣ и во всемъ видитъ простыя земныя событія, случившіяся въ Даніи, или въ другомъ какомъ мѣстѣ; а ученый Торфеусъ, жившій нѣсколько столѣтій послѣ опредѣляетъ даже время, когда Одинъ пришелъ въ Европу: «Это случилось—говоритъ онъ—за 70 лѣтъ до Рождества Христова»... Доказывать, что во всемъ этомъ нѣтъ ни малѣйшей достовѣрности, я считаю излишнимъ. Нѣтъ, гораздо за 70 лѣтъ! Время Одина, точно такъ же какъ и первоначальная исторія людей, навсегда погружены отъ насъ въ тьму тысящелѣтій!..

Гриммъ, нѣмецкій археологъ, напротивъ, совершенно отрицаетъ, что былъ такой человѣкъ Одинъ. Гриммъ основываетъ свои доказательства на словопроизведеніи. Первоначальная форма слова Одинъ, есть Вуотанъ; слово это находитъ онъ у всѣхъ германскихъ племенъ, какъ названіе ихъ высшаго божества. Вуотанъ,

родственное по Гримму съ латинскимъ Vadere, съ англійскимъ Wade, съ старонѣмецкимъ watan и т. д., первоначально значило *движеніе*, или источникъ движенія, силу и, слѣдовательно, есть самое прилічное названіе высочайшаго существа, а не человѣка. У саксовъ и у всѣхъ германскихъ народовъ слово это—продолжаетъ Гриммъ—означаетъ божество. Все это очень вѣроятно. Но, не смотря на ученый авторитетъ Гримма и все его знаніе въ словопроизводствѣ, мы, тѣмъ не менѣе, остаемся при томъ убѣжденіи, что непремѣнно былъ *первый* провидецъ и учитель, непремѣнно былъ какой-либо Одинъ и что было время, когда онъ дѣйствительно жилъ. Всѣ преданія, исторія, наконецъ всѣ едва замѣтные слѣды исторіи совершенно согласуются съ тѣмъ, въ чемъ убѣждаетъ насъ мысль,—именно, что непремѣнно былъ такой геніальный человѣкъ, который впервые внесъ свѣтъ въ смутный мракъ древняго сѣвернаго духа, что былъ человѣкъ, который первый пробудилъ въ грубой и дикой человѣческой душѣ высшія стремленія.

Но какъ могло случиться, что человѣкъ Одинъ былъ принятъ за бога, за высочайшаго бога? На этотъ вопросъ, конечно, никто не въ состояніи отвѣчать. Я сказалъ, что эти сѣверные люди не знали границъ своему удивленію этому человѣку; у нихъ не было никакой мѣры для опредѣленія ихъ неизразимаго удивленія. Представимъ себѣ нашу собственную сердечную любовь къ какому-нибудь великому человѣку, любовь, возвышающуюся до того, что она переступаетъ, наконецъ, всѣ границы, проникаетъ всѣ наши мысли, переполняетъ всѣ наши чувства! И потомъ самъ этотъ человѣкъ Одинъ,—великая, глубокая душа, кипящая энтузіазмомъ, полная неодолимыхъ внутреннихъ стремленій; онъ не знаетъ самъ, откуда этотъ потокъ, онъ безпрестанно загадка для самого себя, онъ для самого себя нѣчто въ родѣ ужаса и чуда: что мудренаго, что онъ самъ наконецъ началъ чувствовать, что въ немъ дѣйствительно есть что-то божественное; что, можетъ быть, онъ въ самомъ дѣлѣ проявленіе этого «движенія», этого *Вуотана*, величайшей силы, этого божества, котораго страшный образъ отражается въ его воззрѣніи на природу, что наконецъ это проявленіе «движенія» живетъ въ немъ самомъ? И онъ не обманывалъ, онъ только самъ былъ въ заблужденіи; онъ высказывалъ то, что считалъ за истину. Всякая великая душа, всякая прямая душа безпрестанно теряется въ своихъ безграничныхъ операціяхъ; изъ всѣхъ вещей въ мірѣ, она всего меньше можетъ измѣрить себя.

За что другіе считаютъ ее и за что она сама себя считаетъ, эти два условія необыкновенно дѣйствуютъ другъ на друга, взаимно условливаютъ другъ друга. При этомъ трепетномъ удивленіи къ себѣ всѣхъ людей, Одинъ—съ дикой своею душою, полною благородной, страстной, невѣдомой жажды, полной этого крутящагося вихря непроницаемаго внутренняго мрака и чуднаго новаго свѣта!.. Дивный міръ раскрылся передъ ней въ невиданномъ великолѣпіи—и ни одного человѣка, который бы чувствовалъ что-либо подобное!.. Ну, что онъ могъ думать о себѣ? Вуотанъ? И всѣ люди отвѣчали: «Вуотанъ!»

А потомъ, примите въ соображеніе, какъ много въ этихъ случаяхъ дѣлаетъ время; какъ человѣкъ, бывшій великимъ при жизни, по смерти становится еще въ десять разъ больше. Какое могучее увеличительное стекло преданіе! Сильно растетъ вещь въ человѣческомъ воспоминаніи, въ человѣческомъ воображеніи, когда ихъ возбуждаютъ любовь, воображеніе и все, что только есть въ человѣческомъ сердцѣ. И все это въ темнотѣ, при совершеннѣйшемъ незнаніи, безъ всякаго опредѣленія времени, безъ всякой книги, безъ малѣйшаго внѣшняго памятника, кромѣ кое-гдѣ разсѣянныхъ нѣмыхъ могилиныхъ камней!.. Да, жизнь каждаго великаго человѣка, еслибъ не было книгъ, черезъ тридцать или сорокъ лѣтъ, какъ только бы умерли современники, видѣвшіе его непремѣнно бы становилась миѳическою! а черезъ триста лѣтъ, а черезъ три тысячи лѣтъ? Составлять теоріи о такихъ вещахъ было бы напраснымъ стараніемъ: ихъ невозможно уловить ни въ какія теоріи, ни даже въ легкіе очерки. Для насъ довольно и того, если мы можемъ уловить хотя слабое мерцаніе дѣйствитель, наго свѣта въ неопредѣленной дали этой картины, навсегда покрытой для насъ непроницаемою тьмою, если мы можемъ понять, что мерцаніе это было не безуміе и ничто,—а нѣкоторый смыслъ и нѣчто.

Вотъ этотъ-то свѣтъ, засвѣтившійся въ великомъ, темномъ хаосѣ древняго сѣвернаго духа,—темномъ, но живомъ и только ждавшемъ свѣта,—вотъ что для меня главное. Какъ потомъ свѣтъ этотъ свѣтилъ вокругъ себя и распространялся въ чудныхъ, тысячеобразныхъ цвѣтахъ и формахъ,—это уже не столько зависитъ отъ самаго свѣта, сколько отъ духа народа, его принявшаго. Цвѣта и формы *нашего* свѣта—суть непремѣнно цвѣта и формы того граненаго стекла, сквозь которое онъ свѣтитъ въ насъ. Странно подумать, какъ всякое событіе отражается въ каждомъ непремѣн-

но сообразно съ натурою человѣка. Развѣ всѣ одно и то-же?.. Но пора намъ оставить это безграничное поле. Неужели въ самомъ дѣлѣ мы не можемъ понять, что Одинъ существовалъ дѣйствительно? Конечно, во всемъ этомъ было много, очень много заблужденій; но чтобы тутъ была одна только ложь, пустыя басни, присочиненныя аллегоріи,—нѣтъ, никогда не повѣрю я, чтобы люди могли вѣрить въ ложь, въ басни и аллегорію!

Особенно замѣчательно въ преданіи объ Одинѣ то, что онъ былъ изобрѣтателемъ рунъ, то есть скандинавской азбуки. По всѣмъ признакамъ, рунническія буквы происхожденія сѣвернаго, скандинавскаго. Преданіе говоритъ, что онъ производилъ ими волшебство. А что если предположить, что Одинъ въ самомъ дѣлѣ изобрѣлъ буквы своему народу? Это начертаніе невидимой мысли посредствомъ видимыхъ звуковъ—есть самое величайшее изобрѣтеніе, какое только сдѣлалъ человѣкъ! Это какъ будто второй языкъ, почти столь же чудный, какъ и самый языкъ нашъ. Вспомните страшное изумленіе одного перуанскаго владѣтеля, который просилъ испанскаго солдата начертать ему на ногтѣ слово dios, чтобъ показать его потомъ другому солдату и убѣдиться въ возможности такого необычайнаго чуда. Если Одинъ дѣйствительно показалъ буквы своему народу, то безъ всякаго сомнѣнія, онъ былъ для него величайшимъ волшебникомъ.

Снорро Стурлусонъ говоритъ еще, что Одинъ изобрѣлъ стихотворство. Подумайте: изобрѣлъ музыку человѣческой рѣчи, и тѣ чудные, рунническіе знаки! Перенеситесь въ самое раннее дѣтство народовъ, въ то раннее утро нашей Европы, когда все было еще въ свѣжемъ, юномъ блескѣ, какъ при солнечномъ восходѣ,—когда наша Европа только что начала думать,—начала жить!.. Мысли ребенка—въ сердцѣ крѣпкаго, сильнаго мужа! Эти могучія дѣти природы, и передъ ними не вождь, не дикій боецъ, только высматривающій дико-сверкающими глазами что нужно сдѣлать; но вождь и поэтъ, и все, что мы понимаемъ подъ этимъ словомъ,—поэтъ, великій мыслитель, изобрѣтатель, чѣмъ всегда бываетъ великій человѣкъ! Герой бываетъ героемъ во всемъ: героемъ по душѣ и прежде всего по мыслямъ... Этотъ дикообразный Одинъ съ своею рвущеюся душею, жаждущею высказаться... Великое сердце раскрылось, чтобъ принять въ себя человѣческую жизнь, всю вселенную,—раскрылось, чтобъ обнять ихъ въ великомъ словѣ!.. Герой, великій человѣкъ—въ грубомъ, дикомъ видѣ,—мудрый, высокоодаренный, возвышенный человѣкъ! И если мы сами до сихъ поръ удив-

ляемся такимъ людямъ, что же должны были сдѣлать изъ него эти дикія сѣверныя души, впервые пробужденныя къ мысли? Для нихъ, не знавшихъ всему этому названія, онъ сталъ существомъ исключительнымъ, героемъ, прорицателемъ, богомъ, Вуотаномъ, высочайшимъ существомъ! Мысль есть всегда мысль, какъ-бы она ни высказалась, какъ-бы она ни написалась. Внутренно, разумѣется, этотъ Одинъ былъ изъ того-же самаго вещества, какъ и всѣ люди, но великая мысль въ этомъ дикомъ, глубокомъ сердцѣ! И около него все во мракѣ! И въ этомъ мракѣ онъ первый вспыхнувшій свѣтъ,—свѣтъ первобытнаго благородства сердца, свѣтъ мысли,—единственный свѣтъ, какой только и есть у насъ!

Совершенно исчезъ для насъ этотъ человѣкъ, но великая тѣнь его разстилается надъ всей исторіей его народа. Если этого Одина считали за божество, то понятно, что каково-бы ни было прежде скандинавское воззрѣніе на природу, но съ него стало оно развиваться иначе и принимать новыя видоизмѣненія. Какъ смотрѣлъ этотъ Одинъ на міръ и чему училъ своими рунами и стихами,—то приняли къ сердцу германскія племена. Понятія Одина—стали ихъ понятіями: до сихъ поръ это—только подъ другими условіями и формами,—исторія каждаго великаго мыслителя. Вся колоссальная, смутная скандинавская миѳологія, всѣ необычайные образы, покрывающіе сѣверное небо—не есть-ли все это въ нѣкоторомъ родѣ отраженіе человѣка Одина? Что это, какъ не колоссальная зыблющаяся тѣнь его, въ которой и узнаешь и не узнаешь его? Я назвалъ его чуть видимымъ свѣтомъ, вспыхнувшимъ въ этомъ крутящемся броженіи сѣвернаго мрака; но вѣдь этотъ мракъ былъ мракомъ живымъ: вотъ чего не надобно забывать! Это былъ неразвитый, первобытный, алчущій духъ всего сѣвернаго народа, рвавшійся къ развитію,—все къ бо̀льшему и бо̀льшему развитію. Всякое живое ученіе растетъ,—растетъ непрестанно. Главное дѣло—первоначальное сѣмя; каждая вѣтвь его потомъ, какъ въ тропическомъ баніанѣ, едва коснувшись земли, становится уже новымъ корнемъ, и такимъ образомъ изъ безконечныхъ сплетеній образуется цѣлый лѣсъ,—непроходимая чаща—и вся вышла она изъ единаго сѣмени. Вотъ почему назвали мы всю сѣверную религію въ нѣкоторомъ смыслѣ громадной тѣнью образа человѣка Одина... Да, мысль—есть всегда мысль. Ни одинъ великій человѣкъ не живетъ напрасно. Исторія міра есть только исторія великихъ людей.

Для меня есть что-то трогательное въ скандинавскомъ язы-

чествѣ,—именно это безъискусственное, простодушное, но искреннее обожаніе героя подобными-же ему людьми. Да, оно простодушно на видъ, но до сихъ поръ это самое благороднѣйшее чувство, такое чувство, которое подъ тѣмъ или другимъ видомъ, но до сихъ поръ живетъ и будетъ жить, пока будетъ жить на свѣтѣ человѣкъ. Еслибъ я могъ убѣдить васъ, что въ этомъ весь жизненный элементъ человѣка, душа всей человѣческой исторіи; еслибъ я могъ убѣдить васъ въ этомъ, что я уже давно чувствую, какъ-бы награжденъ я былъ за трудъ мой! Худо будетъ, если у насъ вовсе не будетъ великихъ людей и если мы вовсе не станемъ удивляться имъ...

Въ смутныхъ сказаніяхъ о скандинавскомъ язычествѣ, сквозь всѣ фантастическія представленія его о божествахъ, проступаетъ одна существенная, практическая вѣра, въ которую вѣрилъ древній сѣверный человѣкъ,—это вѣра въ Валькурій, въ небесное жилище Одина, вѣра въ непреклонный рокъ, въ судьбу, и потомъ еще вѣра—что всего нужнѣе человѣку—быть храбрымъ. Валькуріи были избранныя дѣвы убитыхъ; непреклонная судьба, которую отвратить или смягчить напрасны были всѣ старанія, неотразимо рѣшала, кому быть убитымъ. Только храбрыхъ вводили Валькуріи въ небесное жилище Одина; трусы и рабы отсылались въ другое мѣсто,—въ царство Гелы, богини смерти. Эти сѣверные люди убѣждены были всѣмъ сердцемъ, что непремѣнно должно быть храбрымъ, что Одинъ не будетъ благосклоненъ къ нимъ, будетъ презирать ихъ, отвергнетъ, если они не будутъ храбры...

Въ самомъ дѣлѣ, есть что-то дикое и необычайное въ храбрости древнихъ норманновъ. Спорро разсказываетъ, что они считали постыднымъ и презрительнымъ умирать не въ сраженіи; и если приближалась естественная смерть, то нарочно прорѣзывали себѣ раны въ тѣлѣ, чтобы Одинъ принялъ ихъ къ себѣ, какъ убитыхъ бойцовъ. Старые, умирающіе вожди ихъ приказывали переносить себя на корабль и зажигали его; съ распущенными парусами, тихо разгорался, уходилъ онъ въ открытое море, и тамъ, охваченный пламенемъ, достойнымъ образомъ, между небомъ и моремъ, хоронилъ героя... Дикая, чудовищная храбрость, не все-таки храбрость своего рода! И зато какая необузданная, неотразимая жажда подвиговъ у этихъ древнихъ морскихъ вождей! Воображаю ихъ себѣ, какъ они молча, съ сжатыми губами, вовсе не сознавая своей храбрости, ходили въ бушующее море, презирая и бури его, и людей, и все на свѣтѣ... И никакой Гомеръ не воспѣлъ этихъ сѣверныхъ морскихъ вождей...

Бѣдное скандинавское поклоненіе герою!.. Но сколько драгоцѣннаго для насъ въ этомъ сѣверномъ воззрѣніи на міръ и на человѣка! Грубое, дѣтское пониманіе природы, человѣка,—да, ужасно грубо, но прямодушно, но упруго, но колоссально, и дастъ предчувствовать, до какого великана вырастетъ современемъ это дитя. Не слышится-ли вамъ во всемъ этомъ полупѣмой, едва внятный голосъ давно исчезнувшихъ поколѣній, которыя изъ глубины вѣковъ взываютъ къ намъ: «Вотъ что думали мы о мірѣ, вотъ тотъ образъ, вотъ то понятіе, которые мы, по силамъ нашимъ, составили себѣ объ этомъ великомъ таинствѣ бытія, объ этой вселенной. Не презирайте ихъ. Вы стоите выше насъ, вы смотрите свободнѣе насъ, но и вы еще не на вершинѣ, и ваше понятіе,—пусть оно несравненно обширнѣе,—далеко еще не полно, далеко не совершенно: обнять вполнѣ эти вещи не въ силахъ никакой человѣкъ, и послѣ тысячелѣтій развитія все человѣкъ будетъ стремиться уловить хотя одну часть этого,—человѣкъ не можетъ обнять его, это больше человѣка!»...

II.

Героическое значеніе поэта.—Дантъ; Шекспиръ.

Герой, принимаемый за божество, герой, какъ проницатель, суть явленія древнихъ временъ и уже не повторяются въ позднѣйшія времена. Эти двѣ формы героизма предполагаютъ нѣкоторую глупость понятій, которая исчезаетъ только вслѣдствіе развитія научныхъ свѣдѣній. Чтобы люди, въ своемъ восторженномъ удивленіи, могли принять своего собрата за божество или за проницателя, для этого надобно, чтобы въ мірѣ не было вовсе никакихъ-или почти никакихъ научныхъ свѣдѣній: эти двѣ формы героизма прошли. Теперь мы увидимъ героя въ несравненно простѣйшемъ образѣ, но зато и въ менѣе сомнительномъ, именно въ образѣ поэта. Это явленіе не проходитъ. Героическій образъ поэта принадлежитъ равно всѣмъ вѣкамъ: его могутъ рождать какъ древнѣйшія, такъ и новѣйшія времена и рождаютъ, когда то угодно бываетъ природѣ. Пусть только природа пошлетъ героическую душу—

ни въ какомъ вѣкѣ не лишена она возможности воплотиться въ поэта.

Герой, проницатель, поэтъ—названія разнообразныя,—названія, принадлежащія различнымъ временамъ и странамъ; мы даемъ ихъ великимъ людямъ сообразно съ тѣми особенностями, какія видимъ въ нихъ, сообразно съ тѣми сферами, въ которыхъ развивались они. Мы могли бы въ этомъ смыслѣ дать имъ и многія другія названія. Я долженъ, однакожъ, замѣтить, что эти различныя сферы дѣятельности и составляютъ собственно существенную основу этихъ различій, что герой можетъ быть поэтомъ, проницателемъ, правителемъ, чѣмъ вы хотите, сообразно съ свойствомъ того міра, той сферы, въ которой онъ родится. Признаюсь, я не могу представить себѣ истинно великаго человѣка, который бы не могъ быть всякаго рода человѣкомъ. Поэтъ, который можетъ только сидѣть на своемъ стулѣ и сочинять стихи, никогда не произведетъ ни одного хорошаго стихотворенія. Никогда не будетъ онъ въ состояніи воспѣть героическаго воина, не будучи самъ въ душѣ героическимъ воиномъ. Я представляю себѣ, что въ поэтѣ заключаются государственный человѣкъ, мыслитель, законодатель, философъ: въ нѣкоторой степени онъ можетъ быть всѣми ими, и таковъ онъ есть въ сущности. Я не могу понять, почему какой-нибудь великій ораторъ, съ его пламеннымъ сердцемъ, съ тѣмъ огнемъ, который горитъ въ немъ, съ рвущимися слезами, которыя таятся въ немъ,—почему бы этотъ великій ораторъ не могъ писать стиховъ, трагедій, поэмъ и трогать ими сердца, еслибы теченіе его жизни и его воспитаніе привели его на этотъ путь? Главное состоитъ только въ величіи человѣка: чтобы человѣкъ былъ великъ. У Наполеона были слова, подобныя побѣдоноснымъ битвамъ; маршалы Людовика XIV въ нѣкоторомъ смыслѣ поэтическіе люди: слова, которыя говаривала Тюрень, исполнены глубокомыслія и геніальности, какъ слова Самуила Джонсона. Великое сердце, глубоко провидящій глазъ—вотъ въ чемъ главное: безъ нихъ ни въ какой странѣ не можетъ сдѣлаться великимъ никакой человѣкъ. Петрарка и Боккачіо занимали дипломатическія мѣста, и, кажется, съ большимъ успѣхомъ: этому нетрудно повѣрить, потому что они произвели вещи гораздо потруднѣе исполненія этихъ должностей! Борисъ, этотъ сочинитель пѣсенъ, могъ бы быть несравненно превосходнѣйшимъ ораторомъ; а Шекспиръ—трудно сказать, чѣмъ бы не могъ онъ быть въ самой высшей степени.

Конечно, есть способности природныя, врожденныя. Природа

не отливаетъ всѣхъ великихъ людей, преимущественно передъ всѣми другими людьми, въ одну и ту же форму. Безъ сомнѣнія, способности различны; но безконечно также различны и обстоятельства, и они-то и должны большею частію приниматься въ соображеніе. Но съ ними бываетъ то же, что̀ съ простолюдинами при изученіи ремеслъ. Берутъ человѣка въ тѣ лѣта, когда онъ еще только—неопредѣленная способность быть человѣкомъ, когда онъ можетъ быть всякаго рода ремесленникомъ, и дѣлаютъ изъ него кузнеца, плотника, каменьщика; онъ становится навсегда кузнецомъ, плотникомъ, каменьщикомъ и уже ничѣмъ другимъ. И если случается иногда видѣть, какъ говоритъ Эдисонъ, посильщика, шатающагося подъ ношею на своихъ тоненькихъ ногахъ, и возлѣ него какого-нибудь портного атлетическихъ формъ съ иглой и кусочкомъ сукна въ рукахъ, то, конечно, нельзя согласиться, чтобъ тутъ приняты были въ соображеніе природныя способности. Такъ точно и съ великимъ человѣкомъ: къ какому дѣлу вы предназначите его? Положимъ, что герой передъ вами: чѣмъ онъ долженъ быть — завоевателемъ, правителемъ, философомъ, поэтомъ? Это необъяснимый, глубоко сложный разсчетъ, совершающійся между міромъ и имъ. Онъ станетъ читать міръ и законы его; міръ съ своими законами будетъ передъ нимъ, чтобы онъ читалъ ихъ. Чему въ этомъ отношеніи міръ дастъ совершиться, къ чему онъ призоветъ его, въ томъ и будетъ состоять важнѣйшее дѣло великаго человѣка относительно міра.

Поэтъ и проницатель различны между собой только вслѣдствіе тѣхъ неотчетливыхъ понятій, которыя мы себѣ о нихъ составили. Но въ нѣкоторыхъ древнихъ языкахъ эти названія однозначительны. Латинское Vates означаетъ равно проницателя и поэта, и дѣйствительно, во всѣ времена слова: поэтъ и проницатель, настоящимъ образомъ понятыя, по смыслу своему очень родственны. Въ сущности они до сихъ поръ однозначительны, особенно въ томъ важномъ отношеніи, что оба они проникаютъ въ ту святую тайну вселенной, которую Гёте называетъ «открытой тайной». Какая есть самая великая тайна? — «Открытая тайна», открытая предъ всѣми и почти никѣмъ не видимая, та божественная тайна, которая предстоитъ намъ всюду, во всѣхъ существахъ, — «божественная мысль міра, лежащая въ основѣ всѣхъ явленій», какъ выражается Фихте, для которой всѣ явленія, отъ звѣзднаго неба до полевой былинки и особенно самъ человѣкъ, его бытіе и его дѣйствія, суть только оболочки, одежда, воплощеніе, дѣлающія ее

ни въ какомъ вѣкѣ не лишена она возможности воплотиться въ поэта.

Герой, проницатель, поэтъ—названія разнообразныя,—названія, принадлежащія различнымъ временамъ и странамъ; мы даемъ ихъ великимъ людямъ сообразно съ тѣми особенностями, какія видимъ въ нихъ, сообразно съ тѣми сферами, въ которыхъ развивались они. Мы могли бы въ этомъ смыслѣ дать имъ и многія другія названія. Я долженъ, однакожъ, замѣтить, что эти различныя сферы дѣятельности и составляютъ собственно существенную основу этихъ различій, что герой можетъ быть поэтомъ, проницателемъ, правителемъ, чѣмъ вы хотите, сообразно съ свойствомъ того міра, той сферы, въ которой онъ родится. Признаюсь, я не могу представить себѣ истинно великаго человѣка, который бы не могъ быть всякаго рода человѣкомъ. Поэтъ, который можетъ только сидѣть на своемъ стулѣ и сочинять стихи, никогда не произведетъ ни одного хорошаго стихотворенія. Никогда не будетъ онъ въ состояніи воспѣть героическаго воина, не будучи самъ въ душѣ героическимъ воиномъ. Я представляю себѣ, что въ поэтѣ заключаются государственный человѣкъ, мыслитель, законодатель, философъ: въ нѣкоторой степени онъ можетъ быть всѣми ими, и таковъ онъ есть въ сущности. Я не могу понять, почему какой-нибудь великій ораторъ, съ его пламеннымъ сердцемъ, съ тѣмъ огнемъ, который горитъ въ немъ, съ рвущимися слезами, которыя таятся въ немъ,—почему бы этотъ великій ораторъ не могъ писать стиховъ, трагедій, поэмъ и трогать ими сердца, еслибы теченіе его жизни и его воспитаніе привели его на этотъ путь? Главное состоитъ только въ величіи человѣка: чтобы человѣкъ былъ великъ. У Наполеона были слова, подобныя побѣдоноснымъ битвамъ; маршалы Людовика XIV въ нѣкоторомъ смыслѣ поэтическіе люди: слова, которыя говаривала Тюрень, исполнены глубокомыслія и геніальности, какъ слова Самупла Джонсона. Великое сердце, глубоко провидящій глазъ—вотъ въ чемъ главное: безъ нихъ ни въ какой странѣ не можетъ сдѣлаться великимъ никакой человѣкъ. Петрарка и Боккачіо занимали дипломатическія мѣста, и, кажется, съ большимъ успѣхомъ: этому нетрудно повѣрить, потому что они произвели вещи гораздо потруднѣе исполненія этихъ должностей! Борисъ, этотъ сочинитель пѣсенъ, могъ бы быть несравненно превосходнѣйшимъ ораторомъ; а Шекспиръ—трудно сказать, чѣмъ бы не могъ онъ быть въ самой высшей степени.

Конечно, есть способности природныя, врожденныя. Природа

не отливаетъ всѣхъ великихъ людей, преимущественно передъ всѣми другими людьми, въ одну и ту же форму. Безъ сомнѣнія, способности различны; но безконечно также различны и обстоятельства, и они-то и должны большею частію приниматься въ соображеніе. Но съ ними бываетъ то же, что̀ съ простолюдинами при изученіи ремеслъ. Берутъ человѣка въ тѣ лѣта, когда онъ еще только—неопредѣленная способность быть человѣкомъ, когда онъ можетъ быть всякаго рода ремесленникомъ, и дѣлаютъ изъ него кузнеца, плотника, каменьщика; онъ становится навсегда кузнецомъ, плотникомъ, каменьщикомъ и уже ничѣмъ другимъ. И если случается иногда видѣть, какъ говоритъ Эдисонъ, носильщика, шатающагося подъ ношею на своихъ тоненькихъ ногахъ, и возлѣ него какого-нибудь портного атлетическихъ формъ съ иглой и кусочкомъ сукна въ рукахъ, то, конечно, нельзя согласиться, чтобъ тутъ приняты были въ соображеніе природныя способности. Такъ точно и съ великимъ человѣкомъ: къ какому дѣлу вы предназначите его? Положимъ, что герой передъ вами: чѣмъ онъ долженъ быть — завоевателемъ, правителемъ, философомъ, поэтомъ? Это необъяснимый, глубоко сложный разсчетъ, совершающійся между міромъ и имъ. Онъ станетъ читать міръ и законы его; міръ съ своими законами будетъ передъ нимъ, чтобы онъ читалъ ихъ. Чему въ этомъ отношеніи міръ дастъ совершиться, къ чему онъ призоветъ его, въ томъ и будетъ состоять важнѣйшее дѣло великаго человѣка относительно міра.

Поэтъ и прорицатель различны между собой только вслѣдствіе тѣхъ неотчетливыхъ понятій, которыя мы себѣ о нихъ составили. Но въ нѣкоторыхъ древнихъ языкахъ эти названія однозначительны. Латинское Vates означаетъ равно прорицателя и поэта, и дѣйствительно, во всѣ времена слова: поэтъ и прорицатель, настоящимъ образомъ понятыя, по смыслу своему очень родственны. Въ сущности они до сихъ поръ однозначительны, особенно въ томъ важномъ отношеніи, что оба они проникаютъ въ ту святую тайну вселенной, которую Гёте называетъ «открытой тайной». Какая есть самая великая тайна? — «Открытая тайна», открытая предъ всѣми и почти никѣмъ не видимая, та божественная тайна, которая предстоитъ намъ всюду, во всѣхъ существахъ, — «божественная мысль міра, лежащая въ основѣ всѣхъ явленій», какъ выражается Фихте, для которой всѣ явленія, отъ звѣзднаго неба до полевой былинки и особенно самъ человѣкъ, его бытіе и его дѣйствія, суть только оболочки, одежда, воплощеніе, дѣлающія ее

видимой. Эта божественная тайна пребываетъ всюду и во всѣ времена, дѣйствительно пребываетъ. Почти во всѣ времена и во всѣхъ странахъ ее бо́льшею частію не замѣчаютъ и на вселенную, опредѣляемую такъ или иначе, смотрятъ, какъ на пустую, обыкновенную вещь, какъ на мертвую вещь. Теперь безполезно мнѣ говорить объ этомъ; но худо и стыдно не знать этого и не жить постоянно въ сознаніи этого. Истинно жаль и стыдно: жизнь безъ этого—пустая жизнь.

Но—говорю я—если иные забываютъ эту божественную тайну, за то Vates—все равно, прорицатель или поэтъ—проникаетъ въ нее; это человѣкъ, призванный для того, чтобы убѣдительно возвѣщать намъ о ней. Вотъ въ чемъ всегда его призваніе: онъ долженъ открывать намъ ее, эту тайну, съ которою онъ, болѣе всѣхъ другихъ, живетъ въ постоянномъ общеніи. Тогда какъ другіе забываютъ ее, онъ постоянно знаетъ ее: я могъ бы еще сказать, что онъ исполненъ неодолимаго стремленія знать ее, и даже безсознательно, даже не задавая самому себѣ никакихъ о томъ вопросовъ; онъ чувствуетъ себя живущимъ въ ней, безсознательно принужденъ жить въ ней. И все это не по наслышкѣ какой-нибудь, не изъ подражанія, но по собственному, невольному внутреннему созерцанію и чувству. Этотъ человѣкъ никакъ не можетъ не быть искреннимъ человѣкомъ. Пусть всѣ живутъ въ призракахъ вещей, для него просто естественная, врожденная потребность жить въ истинѣ вещей, въ дѣйствительной ихъ сущности. Даже болѣе: этотъ человѣкъ въ самыхъ серьезныхъ отношеніяхъ ко вселенной, тогда какъ другіе только веселятся и забавляются ею. Онъ Vates прежде всего по своей искренности, откровенности.

Теперь объ ихъ взаимномъ различіи: Vates прорицатель видитъ это святое таинство болѣе съ нравственной стороны, какъ добро и зло, какъ долгъ и воспрещеніе Vates поэтъ, напротивъ, видитъ его, какъ говорятъ нѣмцы, съ эстетической стороны, какъ красоту и тому подобное. Одинъ открываетъ намъ, что мы должны дѣлать, другой — что мы должны любить. Но эти обѣ сферы постоянно сливаются между собою и не могутъ быть раздѣлены. И прорицатель также видитъ, что мы должны любить: иначе какъ бы онъ могъ знать, что именно мы должны дѣлать? «Посмотрите на лиліи въ полѣ: онѣ не работаютъ и не ткутъ, но и Соломонъ во всей славѣ своей не облекался, какъ онѣ». Это говоритъ голосъ самый возвышеннѣйшій, какой слышался когда-либо на землѣ. Вотъ взглядъ въ самую сокровеннѣйшую глубину красо-

ты! Лиліи въ полѣ, облеченныя великолѣпнѣе владыкъ земныхъ! лиліи, растущія на этой грубой, черной, изрытой землѣ!... Чудной красоты глазъ, смотрящій на васъ изъ великаго внутренняго моря красоты! Какъ могла бы грязная земля вырастить *это*, еслибъ сущность ея, сколько ни кажется она грубою и грязною, еслибъ сущность ея, говорю, внутренно не была красотою? Въ этомъ-то смыслѣ и имѣютъ глубокое значеніе слова Гёте, которыя многихъ возмущали: «Прекрасное — говоритъ онъ — заключаетъ въ себѣ благое». Истинно прекрасное такъ же отличается отъ ложно прекраснаго, какъ небо отъ потолка. Вотъ въ чемъ различіе и тождественность поэта и прорицателя.

И въ древнихъ и въ новыхъ временахъ немного знаемъ мы поэтовъ, которые признаны совершенными, то есть такихъ, которыхъ критиковать считается въ нѣкоторомъ родѣ за преступленіе. И это справедливо. Фактъ очень важный; но со всѣмъ тѣмъ, если взять его въ строгомъ смыслѣ, это не болѣе, какъ заблужденіе. Въ сущности не можетъ быть совершеннаго поэта. Поэтическій нервъ существуетъ въ сердцахъ всѣхъ людей; ни одинъ человѣкъ не созданъ весь изъ поэзіи. Мы всѣ поэты, если хорошо, настоящимъ образомъ читаемъ какое нибудь поэтическое произведеніе. Развѣ воображеніе, которое содрогается отъ дантова «Ада», не та же самая способность, какъ и собственное воображеніе Данта? Конечно, только одинъ Шекспиръ могъ создать изъ Сакса Грамматика «Исторію Гамлета» такъ, какъ сдѣлалъ ее Шекспиръ; однакожъ, всякій бы могъ составить изъ Сакса Грамматика какую нибудь «Исторію»; всякій, дурно ли, хорошо ли, но способенъ сдѣлать ее. Мы здѣсь не станемъ тратить времени на опредѣленія. Гдѣ нѣтъ коренного различія, какъ между круглымъ и четыреугольнымъ, тамъ будетъ болѣе или менѣе произвольнымъ всякое опредѣленіе. Если въ человѣкѣ проявилось на столько поэтическаго элемента, что онъ сдѣлался замѣтенъ, этотъ человѣкъ будетъ названъ поэтомъ своими сосѣдями. Точно такимъ же путемъ были признаны критиками поэты міровые, то есть тѣ, которыхъ мы считаемъ совершеннѣйшими поэтами. Тотъ, который возвышается надъ общимъ уровнемъ поэтовъ, справедливо кажется тѣмъ, или другимъ критикамъ, за мірового поэта. Но во всемъ этомъ есть и необходимо должно быть много произвольныхъ опредѣленій. Всѣ поэты, всѣ люди имѣютъ въ себѣ частицы всемірнаго; ни одинъ человѣкъ не состоитъ весь изъ него. Большую часть поэтовъ очень скоро забываютъ; даже Гомеръ, даже благороднѣйшій Шекс-

спиръ не могутъ оставаться въ вѣчной памяти: придетъ день, когда и они исчезнутъ...

Однакожъ, скажете вы, должна же быть разница между настоящею поэзіею и рѣчью не-поэтическою? Въ чемъ же эта разница?

Много было объ этомъ писано, особенно новѣйшими нѣмецкими критиками, и многое въ ихъ сочиненіяхъ, съ перваго взгляда, кажется непонятнымъ. Они говорятъ, напримѣръ, что поэтъ имѣетъ въ себѣ *безконечное*, что̀ всему, изображаемому имъ, онъ придаетъ особенный характеръ *безконечности*. Опредѣленіе это хотя и не ясно, но тѣмъ не менѣе, именно потому, что самый предметъ такъ неопредѣленъ, все-таки заслуживаетъ вниманія. Что̀ касается до меня, то я нахожу большой смыслъ въ томъ старинномъ, обыкновенномъ опредѣленіи, что поэзія есть метрическая, мѣрная рѣчь, заключающая въ себѣ музыку, что она есть *пѣніе*. Въ самомъ дѣлѣ, если уже непремѣнно нужно опредѣленіе, то, за неимѣніемъ другого, очень можно сказать: если наше изображеніе явственно музыкально, *музыкально* не въ однихъ только словахъ, но въ смыслѣ своемъ и сущности, во всѣхъ мысляхъ и выраженіяхъ своихъ, въ цѣломъ замыслѣ своемъ, оно будетъ поэтическимъ; а если нѣтъ — не будетъ. *Музыкально!* сколько заключается въ этомъ! *Музыкальная* мысль есть выраженіе души, проникнувшей въ самое сокровенное сердце предмета, уловившей внутреннѣйшую тайну его, именно ту *мелодію*, которая скрытно заключена внутри его; ту присущую въ немъ *гармонію* внутренняго сочлененія, которая составляетъ душу его, то̀, чѣмъ онъ существуетъ и имѣетъ право быть въ этомъ мірѣ. Всѣ внутреннія, задушевныя вещи, осмѣлюсь выразиться, *мелодичны*; ихъ прямое, естественное выраженіе—есть пѣніе. Глубоко идетъ значеніе пѣнія! Кто готъ, который можетъ логически опредѣлить впечатлѣніе, какое производитъ на насъ музыка? Эта невыразимая, неизслѣдимая рѣчь, которая уноситъ насъ на самый край безконечнаго и даетъ намъ по цѣлымъ минутамъ смотрѣть въ него.

Да, всякая рѣчь, даже самая обыкновенная рѣчь имѣетъ въ себѣ какую-нибудь частицу *пѣнія*: нѣтъ деревни въ мірѣ, въ которой бы не было особеннаго мѣстнаго *акцента*, ритма, тона, въ которыхъ выражается *пѣвучая* сторона ея рѣчи. Акцентъ есть нѣчто въ родѣ речитативнаго пѣнія; у каждаго человѣка свой собственный акцентъ, хотя каждый замѣчаетъ его только у другихъ. Припомните, какъ всякій страстный языкъ самъ собою становится музыкаль-

нымъ; музыка его уже несравненно звучнѣе, изящнѣе, чѣмъ музыка обыкновеннаго, ежедневнаго акцента. Рѣчь человѣка раздраженнаго взволнованнаго становится даже въ нѣкоторомъ родѣ речитативомъ, пѣніемъ. Всѣ глубокія вещи суть *пѣніе*. Иногда кажется, что самая глубочайшая внутреннѣйшая сущность наша есть *пѣніе*, а все остальное въ насъ не болѣе, какъ оболочка, шелуха. Это первоначальный, коренной нашъ элементъ, нашъ и всѣхъ вещей. Древніе греки говорили о гармоніи сферъ: это было въ нихъ темнымъ предчувствіемъ внутренняго свойства природы, предчувствіемъ того, что душа всѣхъ голосовъ, всѣхъ выраженій природы есть совершеннѣйшая музыка. Вотъ почему назову я поэзію *музыкальною мыслью*. Поэтъ *тотъ*, кто думаетъ *такимъ* образомъ. Въ сущности, разумѣется, главное зависитъ тутъ отъ силы духа, ума: человѣка дѣлаютъ поэтомъ искренность, правдивость и глубина взгляда. Смотрите глубоко, и вы станете смотрѣть музыкально: сердце природы—*всюду музыка*,—достаньте только до него....

Значеніе, какое имѣетъ среди насъ Vates, поэтъ, съ своимъ мелодическимъ видѣніемъ природы, очень слабо въ сравненіи съ значеніемъ Vates, прорицателя. Ничтожнымъ кажется намъ дѣло его и ничтожно наше уваженіе къ нему и къ дѣлу его. Нѣкогда герой былъ признанъ за божество, потомъ приняли его за прорицателя; но герой, признаваемый *только* за поэта! Можно подумать, что наше почитаніе великаго человѣка ослабляется постепенно, изъ вѣка въ вѣкъ; теперь слова великаго поэта не находятъ въ насъ другого отзыва, кромѣ того, что онъ поэтъ, т. е. сочинитель прекрасныхъ стиховъ, пожалуй, человѣкъ геніальный и тому подобное. Да, повидимому, такъ. Но я убѣждаюсь, что въ сущности это не такъ. Внимательно всмотрѣвшись, мы, можетъ быть, увидимъ, что и теперь, какъ и въ прежнія времена, въ человѣкѣ то-же самое удивленіе къ героическому дару, какое бы названіе ни давали ему. Наши понятія о божествѣ, какъ о высочайшемъ, недосягаемомъ источникѣ величія, мудрости и героизма, стали несравненно выше; но я не думаю, чтобы ослабѣло въ насъ почитаніе возвышенныхъ качествъ, проявляющихся въ подобномъ намъ человѣкѣ. Знатныя дамы и кокетки съ постоялыхъ дворовъ тѣснились около Борисa: у всѣхъ у нихъ было темное, странное сознаніе, что никто изъ нихъ не слыхалъ такого человѣка! Темное чувство, не умѣющее найти себѣ выраженія, пробуждалось, конечно, на днѣ души этихъ людей, что этотъ Борисъ, съ своими черными, густыми бровями, съ своими лучистыми, сол-

нечными глазами и странными словами, располагающими то смѣяться, то плакать, что этотъ человѣкъ исполненъ несравненнаго съ другими достоинства. Не чувствуемъ ли этого мы сами? Еслибъ диллетантизмъ, пустой скептицизмъ, пошлость и весь ихъ жалкій осадокъ исчезли изъ насъ, какія бы новыя, живѣйшія чувства пробудились въ насъ!

Однакожъ, даже и въ наше время не имѣемъ ли мы двухъ такихъ поэтовъ, которыхъ имена, такъ сказать, сдѣлались великими? Дантъ и Шекспиръ избранники поэзіи. Подумайте: они дѣйствительно таковы; пренебрегать ими считается непростительнымъ. Самобытный инстинктъ міра дошелъ до *такого* результата. Дантъ и Шекспиръ составляютъ особенную пару. Они пребываютъ сами по себѣ, отдѣльно, въ какомъ то уединеніи: нѣтъ никого равнаго имъ, никого къ нимъ близкаго. Въ общемъ чувствѣ міра оба они облечены въ какой-то сіяющій ореолъ, въ апотеозу полнѣйшаго совершенства. Въ самыя не-героическія времена и несмотря на всѣ вредныя вліянія,—вотъ вѣрное доказательство нашего ничѣмъ непстребимаго уваженія къ героическому! Взглянемъ же поближе на этихъ двухъ людей: на поэта Данта и на поэта Шекспира. Все, что мы могли бы сказать еще о героическомъ значеніи поэта, удобнѣе выскажется въ примѣненіи къ нимъ.

Много томовъ комментарій написано о Дантѣ и его книгѣ, но въ сущности пользы отъ этого немного. Исторія его жизни безвозвратно потеряна для насъ. Простой, бездомный скиталецъ, терзаемый скорбью человѣкъ. И при жизни его немного писали о немъ; а втеченіе столькихъ вѣковъ и изъ этого немногаго бо́льшая часть пропала. Пять вѣковъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ онъ пересталъ писать и жить. И послѣ всѣхъ комментарій самое главное, что мы знаемъ о немъ, все-таки его книга; книга да еще портретъ, обыкновенно приписываемый Джіотто. Впрочемъ, кто бы его ни написалъ, взглянувъ на него, невозможно не признать его настоящимъ. Для меня это самое трогательное лицо; изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ лицъ, можетъ быть, самое трогательное. Одно только лицо, на темномъ, пустомъ фонѣ, съ простымъ лавромъ вокругъ головы; безконечное горе и скорбь; сознаніе побѣды, также безконечное. Судя по всей исторіи Данта, это замѣчательно. Я думаю, это самое печальное лицо, списанное когда либо съ дѣйствительности, насквозь трагическое, надрывающее сердце лицо. Въ основѣ его—мягкость, нѣжность, кроткая любовь, какъ у дитяти; но все это сплошь смерзлось, сжалось, исказилось въ рѣзкое противорѣ-

чіе, въ самоотреченіе, въ одиночество; въ гордое, безнадежное горе. Нѣжная, эѳирная душа упорно, непримиримо, горько смотрящая, словно изъ обледенѣлой тюрьмы. Притомъ, молчаливая, гордая скорбь. Губы сжаты, словно отъ какого-то возвышеннаго презрѣнія къ тому, что гложетъ его сердце, какъ къ чему-то пошлому, ничтожному, какъ будто тотъ, котораго оно можетъ мучить и грызть, выше его. Лицо человѣка въ полномъ раздорѣ, въ жесточайшей борьбѣ съ міромъ, въ борьбѣ на жизнь и смерть. Любовь, вся обратившаяся въ негодованіе, въ непримиримое негодованіе, въ медленное, сдержанное, молчаливое—въ негодованіе Титана. Глаза тоже: они смотрятъ оттуда словно въ какомъ-то изумленіи, словно съ вопросомъ: почему міръ таковъ?—Вотъ Дантъ, такъ смотритъ онъ—«этотъ голосъ десяти молчавшихъ вѣковъ»—и поетъ намъ свою мистическую, непзслѣдимую пѣснь.

То немногое, что извѣстно намъ о жизни Данта, почти вполнѣ соотвѣтствуетъ и этому портрету, и этой книгѣ. Дантъ родился во Флоренціи, въ 1265 году, въ высшемъ сословіи. Воспитаніе его, по тогдашнему времени, было отличное: много школьной учености, логика Аристотеля, нѣкоторые латинскіе классики, довольно значительныя свѣдѣнія въ иныхъ предметахъ. Дантъ съ своей серьёзной, понятливой натурой, безъ сомнѣнія, выучился всему, чему тогда можно было выучиться. У него свѣтлый, образованный умъ, необыкновенно тонкій и проницательный: этотъ лучшій плодъ воспитанія Дантъ самъ уже извлекъ изъ своего схоластическаго ученія. Онъ хорошо и отчетливо зналъ то, что было около него; но по тогдашнему времени, безъ печатныхъ книгъ, безъ свободныхъ сообщеній онъ не могъ знать хорошо того, что было далеко отъ него: такъ, небольшой чистый свѣтъ, ярко озаряющій все близкое къ нему, падая на отдаленные предметы, обращается въ смутное chiaro-oscuro. Таковы были результаты школьнаго ученья Данта. Въ жизни шелъ онъ обыкновеннымъ путемъ: былъ два раза солдатомъ въ войнахъ Флорентійской республики, былъ посланникомъ, потомъ, обыкновеннымъ путемъ, за способности свои и заслуги, выбранъ былъ 35 лѣтъ въ пріоры высшаго правленія Флоренціи. Будучи еще мальчикомъ, познакомился онъ съ какой-то Беатриче Портинари, хорошенькой дѣвочкой одинаковаго съ нимъ возраста и званія, и выросъ, часто видая ее, но въ нѣкоторомъ отъ нея отдаленіи. Всѣ знаютъ его нѣжный, трогательный разсказъ объ этомъ, потомъ объ ихъ разлукѣ, какъ она вышла замужъ за другого, какъ потомъ умерла. Ея образъ занимаетъ значительное мѣсто въ поэмѣ

Данта и въ жизни его, кажется, занималъ большое мѣсто. Кажется, ее одну, бывшую вдалекѣ отъ него, а потомъ навсегда отдаленную отъ него темною вѣчностью,—одну ее только изъ всѣхъ существъ и любилъ онъ всею силою своей души. Она умерла. Дантъ самъ былъ женатъ и, кажется, несчастливо, очень несчастливо. Я думаю, что этого строгаго, серьёзнаго человѣка, съ его острой раздражительностью, не легко было сдѣлать счастливымъ.

Мы не станемъ оплакивать несчастія Данта: еслибъ все шло по его желанію, онъ, вѣроятно, сдѣлался бы пріоромъ Флоренціи, подестой или чѣмъ-нибудь въ этомъ родѣ, былъ бы уважаемъ своими сосѣдями, и міръ не имѣлъ бы одного изъ величайшихъ *словъ*, когда либо сказанныхъ или выговоренныхъ; во Флоренціи было бы однимъ счастливымъ подестой болѣе, и десять безгласныхъ вѣковъ остались бы навсегда нѣмыми, а десять другихъ слушающихъ вѣковъ (ихъ будетъ еще гораздо больше десяти) не слушали бы «Божественной Комедіи». Ничего не станемъ мы оплакивать! Благороднѣйшій жребій предназначенъ былъ этому Данту, и онъ не могъ его не выполнить. Еслибъ ему самому предоставленъ былъ выборъ своего счастья! Такъ же, какъ и мы, не зналъ онъ, въ чемъ дѣйствительное счастье и въ чемъ дѣйствительное несчастье.

Въ то время, когда Дантъ былъ однимъ изъ правителей Флоренціи, смуты между гвельфами и гибеллинами, между «бѣлыми» и «черными», или какими-то другими партіями, дошли до высшей степени. Партія гибеллиновъ, или «бѣлыхъ», къ которой принадлежалъ Дантъ, казалась сильнѣйшею; но, вслѣдствіе одного неожиданнаго переворота, «черные» взяли верхъ; «бѣлые», и во главѣ ихъ Дантъ, были изгнаны и имѣніе его конфисковано. Дантъ глубоко чувствовалъ, что все это было несправедливо, беззаконно и передъ Богомъ, и передъ людьми. Онъ употребилъ все, чтобъ воротиться во Флоренцію и получить обратно свое имѣніе, которое вскорѣ потомъ было публично продано; онъ пробовалъ даже воротиться съ помощью оружія; но и это не удалось, и худое сдѣлалось еще хуже. Во флорентійскомъ архивѣ, кажется, сохранился обвинительный актъ, осуждавшій Данта на сожженіе, если онъ будетъ взятъ. «Быть сожжену живымъ!» такъ именно значится въ рукописи. Любопытный городской документъ! Есть также другой любопытный документъ, позднѣйшій нѣсколькими годами, именно письмо Данта къ флорентійскому правленію, написанное имъ въ отвѣтъ на примирительное предложеніе правленія воротиться, съ тѣмъ, чтобъ Дантъ публично просилъ прощенія и заплатилъ бы

денежную пеню. Дантъ отвѣчаетъ съ твердою, упорною гордостью: «Если я не могу воротиться, не признавая себя виновнымъ, то я никогда не возвращусь—nunquam revertar».

Съ тѣхъ поръ для Данта не стало отечества на этомъ свѣтѣ. Онъ скитался отъ покровителя къ покровителю, съ мѣста на мѣсто, испытывая, по собственному его горькому выраженію, «какъ жестка дорога—Come é duro calle». Несчастные не бываютъ веселыми собесѣдниками. Бѣдный, изгнанный Дантъ, съ его гордой, серьезной натурой, съ его раздражительнымъ характеромъ, не внушалъ къ себѣ людскаго расположенія. Петрарка пишетъ, что когда у Кова делля-Скала однажды осуждали Данта за его мрачность и молчаливость, онъ отвѣчалъ вовсе не по придворному. Делля Скала стоялъ, окруженный своими угодниками и разнаго рода шутами и фарсерами, которые забавляли его. «Не странно ли — сказалъ онъ, вдругъ обратясь къ Данту, — что эти глупые шуты умѣютъ забавлять меня, тогда какъ ты, ученый человѣкъ, сидишь здѣсь по цѣлымъ днямъ и ничѣмъ насъ не позабавишь!»— «Нѣтъ,—отвѣчалъ съ горечью Дантъ — не странно, если вы припомните пословицу: «*подобное подобному*» (like to like), то-есть каковы забавники—таковъ и забавляющійся». Такой человѣкъ, съ своей угрюмой молчаливостью, со своими сарказмами и скорбями, былъ вовсе не способенъ выслуживаться. Онъ наконецъ и самъ убѣдился, что для него на землѣ нѣтъ ни спокойнаго пристанища, ни надежды на помощь. Земной міръ осудилъ его скитаться; ни одно живое сердце не любило его; для тяжкаго его горя здѣсь уже не было утѣшенія.

Очень естественно, что тѣмъ глубже напечатлѣвался въ немъ вѣчный міръ, — та великая, невыразимая дѣйствительность, въ сравненіи съ которой этотъ временный міръ, съ своими Флоренціями и изгнаніями, мелькаетъ неуловимою, пустою тѣнью. Ты никогда не увидишь Флоренціи, но адъ и чистилище и небо ты непремѣнно увидишь! Что такое Флоренція, Канъ делля-Скала и, наконецъ, весь этотъ міръ и жизнь?—*Вычность*! Туда истинно и никуда кромѣ ведетъ путь твой, твой и всѣхъ вещей! Великая душа Данта, безъ отечества на землѣ, все больше и больше вживалась въ этотъ страшный другой міръ. Мысли его естественно все больше и больше углублялись въ него, какъ въ единственно для него существенное. Безплотенъ этотъ міръ или съ плотію? Для Данта, въ этотъ вѣкъ, онъ былъ съ плотію, въ ученo-достовѣрномъ, опредѣленномъ видѣ. Дантъ нисколько не сомнѣвался въ

той преисподней (malebolge) ада, не сомнѣвался, что она именно существуетъ, съ своими мрачными отдѣлами, съ своими alti guai, и что онъ самъ нѣкогда увидитъ ее, точно такъ же, какъ мы, ѣдучи въ Нью-Йоркъ, нисколько не сомнѣваемся, что увидимъ его. И сердце Данта, долго наполняясь всѣмъ этимъ, въ ужасѣ погружаясь въ него невыразимыми мыслями, разрѣшается наконецъ мистическою, неизслѣдимою пѣснью. То «*Божественная Комедія*» — самая замѣчательная книга изъ всѣхъ книгъ новаго міра. Великимъ утѣшеніемъ долженствовало быть для Данта и повременамъ его горделивою мыслію то, что въ изгнаніи онъ могъ сочинить такую книгу! Онъ зналъ отчасти, что это была великая книга. «Если ты пойдешь за звѣздой своей — «Se tu segui tua stella» — такъ въ своей бѣдственной, скитальческой жизни герой могъ говорить самому себѣ — «ступай за звѣздой своей, и ты найдешь славную пристань» *). Трудъ писанья, на сколько мы можемъ судить, былъ, кажется, очень тяжелъ для него; онъ говоритъ: «Книга эта меня много лѣтъ изнуряла». О, конечно, такъ! Она вырабатывалась съ трудомъ и скорбью: не шутливо, а въ угрюмой серьезности. Книга его, и такъ всегда бываетъ со всѣми почти хорошими книгами, написана была, во многихъ отношеніяхъ, кровью его сердца. Книга эта—вся его исторія. Дантъ умеръ, когда окончилъ ее, — не очень старымъ — пятидесяти-шести лѣтъ; умеръ, какъ говорятъ, отъ разрыва сердца. Онъ лежитъ погребеннымъ въ Равеннѣ, гдѣ умеръ. *Hic claudor Dantes patriis extorris ab orbis.* Спустя столѣтіе, флорентійцы просили возратить имъ тѣло его. Равенцы отказали. «Здѣсь погребенъ я, Дантъ, отвергнутый моей родиной».

Я сказалъ, что Дантова поэма была *пѣснію*. Такъ называетъ ее «мистическою, неизслѣдимою пѣснію», и, дѣйствительно, таковъ характеръ ея. Кольриджъ очень вѣрно замѣчаетъ, что если гдѣ есть мысль, музыкально выраженная, съ соотвѣтственными ей ритмомъ и мелодіей въ словахъ,—тамъ непремѣнно есть что-нибудь глубокое и хорошее; именно потому, что тѣло и душа, мысль и слово всегда чудно идутъ вмѣстѣ, и здѣсь и вездѣ. *Пѣсня!* Я сказалъ уже, что *пѣсня* есть героическое выраженіе рѣчи. Всѣ древніе поэмы—поэмы Гомера и другихъ—суть по существу сво-

*) Se tu segui tua stella
Non puoi fallire a glorioso porto
Inferno, XV. 19.

ему *пѣсни*. Въ строгомъ смыслѣ *я* назвалъ бы *пѣснями* всѣ хорошія стихотворенія. Все, что не *спѣто*, собственно не есть стихотвореніе, а кусокъ прозы, втиснутый въ созвучныя строки и по бо́льшей части къ великому ущербу грамматики, и къ великой досадѣ читателя. Прежде всего нужно знать *мысль* человѣка, была ли у него какая-нибудь мысль, и если онъ могъ вполнѣ выразить ее *просто*, то зачѣмъ напыльно втискивалъ онъ ее въ созвучныя строки? Когда его душа восторжена до мелодической страсти и звуки его, какъ говоритъ Кольриджъ, по величію, глубинѣ и музыкальности его мыслей, сами собою становятся музыкальными, тогда только мы можемъ признать за нимъ право на риѳму, можемъ назвать его поэтомъ и слушать его, какъ героическаго вѣщателя, рѣчь котораго есть *пѣніе*. Людей, имѣющихъ на это претензіи, конечно, очень много; но для серьезнаго человѣка ничего не можетъ быть несноснѣе этого чтенія риѳмъ, когда въ нихъ нѣтъ внутренней необходимости быть риѳмованными и когда то-же самое можно было сказать просто, безъ всякихъ созвучій. Всякому, кто можетъ *просто сказать* свою мысль, я никакъ не посовѣтовалъ бы *пѣть* ее; я посовѣтовалъ бы ему убѣдиться прежде, есть ли въ немъ призваніе *пѣть* свою мысль? Сколько мы цѣнимъ и любимъ настоящую *пѣснь*, чаруемся ею, такъ ненавистна намъ фальшивая, лживая *пѣснь*, и принимаемъ мы ее, какъ деревянные, мертвые звуки, какъ пустую, ни къ чему не годную вещь, какъ лицемѣрную, нескренюю, оскорбительную вещь.

Вотъ почему, называя Divina Comedia настоящей, въ полномъ смыслѣ *пѣснію*, воздаю *я* тѣмъ Данту величайшую похвалу. Уже по самому тону своему это Canto fermo: она идетъ ритмически. Ея языкъ, эта простая *terza rima*, безъ сомнѣнія, содѣйствовали ему въ этомъ; она читается сама собою, словно увлекая васъ потокомъ своихъ тоновъ. Да это и не можетъ быть иначе, прибавлю я, потому что сущность и матеріалъ ея сами по себѣ ритмичны. Глубина, восторженная страсть и искренность дѣлаютъ ее музыкальною: да, спустись поглубже—тамъ всюду музыка. Въ ней царствуетъ истинная, внутренняя *симметрія*, которую называютъ архитектурною гармоніей; всюду соразмѣрность, все симметрически, архитектурно: именно этими свойствами отличается музыка. Три царства—Inferno, Purgatorio, Paradiso—предстоятъ намъ, какъ отдѣлы единаго великаго зданія, — великаго, сверхъ-естественнаго, міроваго собора, важнаго, торжественнаго, страшнаго: Дантовъ міръ душъ! Въ сущности это самая *искреннѣйшая* изъ всѣхъ по-

змъ. Да, и здѣсь искренность составляетъ самую лучшую мѣрку достоинства. Она вышла изъ самой глубины сердца автора и сквозь длинные ряды поколѣній глубоко проникаетъ въ наши собственныя сердца. Народъ, встрѣчая Данта на улицахъ, обыкновенно говорилъ: «Eccovi l'uom ch'é stato all inferno» (вотъ человѣкъ, который былъ въ аду). О, да! онъ былъ въ аду! въ долгой, мучительной скорби и борьбѣ, какъ и всякій подобный ему непремѣнно побываетъ въ аду! Творенія, которыя становятся *божественными*, не создаютъ инымъ путемъ. Мысль, настоящій трудъ всякаго рода, даже самая добродѣтель,—всѣ они не дѣти ли горя, муки. Не родятся ли они какъ бы изъ темнаго, крутящагося урагана? Да, глубокое *усиліе*, — *усиліе* плѣнника, рвущагося освободить себя—вотъ что такое мысль. На всякомъ пути предстоитъ намъ совершенствовать себя *страданіями*. Но ни одно мнѣ извѣстное твореніе не выработалось съ такою мукою, какъ твореніе Данта. Все оно словно разтоплено и вылито въ раскаленныхъ нѣдрахъ его души. Оно «изнуряло» его многіе годы. И не только въ цѣломъ составѣ своемъ, но каждая часть его выработана съ самою тщательнѣйшею серьезностію, выработана до истины, до яркой очевидности. Вездѣ одно соотвѣтствуетъ другому, все на своемъ мѣстѣ: какъ мраморныя плиты, съ точностію складенныя и вышлифованныя. То душа Данта и въ ней душа среднихъ вѣковъ, навсегда воплощенная предъ нами въ ритмическомъ созерцаніи. Трудъ нелегкій,—трудъ, требовавшій напряженія *всѣхъ* внутреннихъ силъ,—и трудъ такой *совершенъ*.

Можно сказать, что энергическая, сосредоточенная задушевность и всѣ соотвѣтствующія ей качества есть преобладающее свойство генія Данта. Дантъ предстоитъ намъ не какъ всеобъемлющій, универсальный умъ, напротивъ, скорѣе, какъ умъ нѣсколько тѣсный и даже сектаторскій: это отчасти плодъ его вѣка и его положенія, но отчасти также и плодъ его собственной натуры. Величіе его во всемъ сосредоточилось въ огненную восторженность и глубину. Да, въ немъ міровое величіе, но не оттого, что онъ обширенъ, какъ міръ, а оттого что онъ глубокъ, какъ міръ. Сквозь всѣ предметы прозрѣваетъ онъ до самаго сердца ихъ. Я не знаю ничего столь глубоко вникающагося, внутренняго (intense), какъ Дантъ. Замѣтьте, напримѣръ—я хочу указать на самые внѣшніе признаки его всепроницающей внутренней созерцательной силы — замѣтьте, какъ онъ рисуетъ. У него великая сила зрѣнія; онъ уловляетъ существенный типъ каждой вещи, ставитъ передъ вами типъ этотъ, и

ничего больше. Помните, въ какомъ видѣ представляется ему адскій городъ Дите: раскаленныя желѣзныя башни, рдѣющія въ безпредѣльномъ мракѣ; такъ живо, отчетливо, ярко — разомъ и навсегда! Въ этомъ образѣ словно символъ всего генія Данта. У него во всемъ краткость, сосредоточенная опредѣленность. Тацитъ не кратче, не сосредоточеннѣе его. Притомъ эта сосредоточенность Данта кажется его врожденною, невольною сосредоточенностью. Одно впивающееся, врѣзывающееся слово—и смолкъ: больше ничего не скажетъ. Его молчаніе—краснорѣчивѣе словъ. Удивительно, съ какою тонкою, разительною граціею уловляетъ онъ вѣрнѣйшее отраженіе каждаго предмета, какъ онъ, словно огненнымъ перомъ, врѣзывается въ предметъ. Бѣшеный Плутусъ съ раздутой пастью*) падаетъ отъ укора Вергилія, какъ «падаютъ надутые вѣтромъ паруса, когда вдругъ переломится мачта». Или бѣдный Брунетто Латини, съ своимъ *поджареннымъ* лицомъ, «cotto aspetto», сморщеннымъ и высохшимъ, и «огненный снѣгъ», который тамъ падаетъ на нихъ, «огненный снѣгъ безъ вѣтра», падающій тихо, непрерывно, нескончаемо! Или крыши у тѣхъ могилъ: четырехугольные саркофаги, въ безмолвномъ, мрачномъ, раскаленномъ пространствѣ, и въ каждой могилѣ душа въ мукахъ; крыши приподняты: въ день Страшнаго Суда онѣ упадутъ и закроютъ гроба на вѣчность. А какъ встаетъ изъ могилы Фарината, какъ падаетъ Кавальканти, услышавъ имя своего сына, сказанное въ прошедшемъ времени—fue. Даже движенія у Данта имѣютъ въ себѣ что-то отрывистое, быстрое, рѣшительное, почти воинственное. Эта манера рисунка принадлежитъ къ существенному свойству его генія. Во всемъ этомъ отражается подвижная, огненная, итальянская натура человѣка, молчаливая, страстная, съ ея быстрыми, отрывистыми движеніями, съ ея нѣмымъ, блѣднымъ бѣшенствомъ.

Хотя способность рисовать, *изобразительная* способность, принадлежитъ вообще къ внѣшнимъ способностямъ человѣка, однакожъ, источникъ ея, какъ и всего въ человѣкѣ, заключается въ особенномъ свойствѣ его индивидуальной природы. Она принадлежитъ къ общей физіономіи *этого* человѣка. Укажите мнѣ кого-нибудь, слова котораго рисуютъ, отражаютъ въ себѣ предметы, я увѣренъ, этотъ человѣкъ будетъ не безъ достоинствъ. Замѣчайте, какимъ образомъ онъ дѣлаетъ это: въ этомъ большая особенность, характерное свойство человѣка. Прежде всего онъ не могъ бы во-

*) Миѳологическое божество богатства. «Адъ», пѣснь VII:

Quali dal vento la gonfiata vele
Caggiono avolta, poichè l'alber fiacca.

все различить предмета, не могъ бы распознать его типическаго характера, еслибы, такъ сказать, не *симпатизировалъ* съ нимъ, еслибъ вообще въ немъ не было сочувствія, сродняющаго его съ предметами. Притомъ, онъ долженъ быть искреннимъ въ отношеніи къ нимъ,—искреннимъ и симпатичнымъ. Человѣкъ ничтожный, пустой не въ состояніи изобразить намъ никакого предмета: онъ живетъ лишь въ неопредѣленной внѣшности предметовъ, только въ кажимости, въ призракахъ ихъ и въ пошлой наслышкѣ. Въ самомъ дѣлѣ, нельзя ли сказать, что умъ преимущественно проявляется именно въ этой способности распознавать, что такое предметъ? Здѣсь обнаруживаются *на дѣлѣ* свойство и значеніе ума человѣка. Даже относительно практическихъ, дѣловыхъ предметовъ — даровитый человѣкъ будетъ тотъ, который *видитъ* существенную сторону предмета, оставляя все прочее. Въ томъ-то и состоитъ его способность,—способность дѣльнаго человѣка, что онъ распознаетъ истинный, а не ложный, не поверхностный образъ вещей, съ которыми имѣетъ дѣло. А сколько эта способность прозрѣнія въ вещи зависитъ еще отъ *нравственныхъ* свойствъ нашихъ. Вѣдь глаза наши настолько видятъ въ вещахъ, насколько приносятъ съ собой способности видѣть въ нихъ. Для пошлаго глаза всѣ вещи пошлы и обыкновенны, какъ для глазъ, пораженныхъ желтухою, всѣ вещи желты. Живописцы говорятъ, что изъ всѣхъ портретистовъ Рафаэль самый высочайшій портретистъ. Такъ; но и самый даровитѣйшій глазъ не въ состояніи исчерпать все значеніе какого-бы то ни было предмета. Въ обыкновеннѣйшемъ человѣческомъ лицѣ заключается несравненно больше, нежели сколько самъ Рафаэль можетъ извлечь изъ него.

Живопись дантовская, его изобразительность, не только ярка, сосредоточенна, истинна и такъ очевидна, какъ огонь темной ночью,—но даже взятая въ обширнѣйшемъ смыслѣ она во всѣхъ отношеніяхъ благородна, какъ выраженіе великой души. Франческа и ея возлюбленный! Чего нѣтъ въ этомъ образѣ? Словно сотканъ онъ изъ цвѣтовъ радуги на фонѣ вѣчнаго мрака. Тихимъ звукомъ флейты, исполненнымъ безконечной жалобы, льется онъ въ самую внутренность нашего сердца. А эта глубоко-женственная черта: *della bella persona che mi fu tolta* [1]), и какъ, даже въ

[1]) Amor che al cor gentil ratto s'apprende,
Prese costui della bella persona
Che mi fu tolta—

Любовь, быстро овладѣвающая нѣжнымъ сердцемъ, воспламенила его къ *красивому тѣлу, у меня отнятому.*

«Адъ», пѣснь V, 34.

мѣстѣ вѣчнаго мученія, ея утѣшеніе въ томъ, что *онъ* никогда не разлучится съ нею: самая скорбная трагедія этихъ *alti guai!* И бичующіе вѣтры въ этомъ aer bruno снова уносятъ ихъ навсегда. Странно, когда подумаешь, что Дантъ былъ пріятелемъ отца этой Франчески, что сама она, можетъ быть, сиживала, снѣтлымъ, милымъ ребенкомъ, на колѣняхъ поэта! Безконечное состраданіе, но и безконечная строгость закона: такова во всемъ природа; такою понялъ ее Дантъ. Какой воплый взглядъ считать «Божественную Комедію» жалкимъ, ипохондрическимъ, желчнымъ памфлетомъ, въ которомъ Дантъ посадилъ въ адъ всѣхъ тѣхъ, которымъ не могъ отмстить на землѣ! Я думаю, что если когда-нибудь въ сердцѣ мужчины бывало состраданіе, матерински нѣжное состраданіе,—то оно было именно въ сердцѣ Данта. Но человѣкъ, который не знаетъ строгости, не можетъ знать и состраданія. Самое состраданіе его будетъ тогда малодушнымъ, эгоистическимъ, сантиментальнымъ или немного чѣмъ лучше этого. Я въ мірѣ не знаю любви, равной съ любовью Данта. Это нѣжность, это трепетная, вѣчно стремящаяся, сострадающая любовь, какъ мольный аккордъ эоловой арфы—мягкій, мягкій, какъ молодое сердце дитяти, и при этомъ оцѣпенѣлое отъ горя сердце! Его стремленіе къ своей Беатриче, ихъ встрѣча въ Paradiso, его долгій взоръ въ ея чистыя, просвѣтленныя очи,—ея, такъ давно уже очищенной смертію, такъ безконечно отъ него отдаленной,—все это словно пѣніе какихъ-то эоирныхъ духовъ, чистѣйшее выраженіе любви, самое чистѣйшее, можетъ быть, какое изливалось когда-либо изъ души человѣческой.

Глубоко внутренній Дантъ во всемъ одинаково остается глубоко внутреннимъ: онъ во всемъ проникаетъ до самой сущности. Его духовный, впивающійся взглядъ—иногда какъ взглядъ живописца, иногда какъ взглядъ мыслителя—есть только разнообразное проявленіе его глубокаго прониканія въ вещи. Онъ нравственно великъ: такимъ должны мы признать его. Въ этомъ начало всего. Его гнѣвъ, его скорбь такая-же внѣ всякой мѣры, какъ и любовь его: гнѣвъ, скорбь—что они, въ самомъ дѣлѣ, какъ не *оборотная* сторона любви? *A Dio spiacenti ed a'nemici suoi:* возвышенное презрѣніе, непримиримое, безмолвное отвращеніе и омерзѣніе! *Non ragionam di lor—ma guarda e passa*—«не будутъ разсуждать о нихъ.—взгляни и пройди». Или вдумайтесь въ это: «въ нихъ нѣтъ надежды умереть—«non han speranza di morte». Когда-нибудь въ истерзанномъ сердцѣ своемъ Дантъ съ радостью почувствовалъ,

что страждущій, истомленный скиталецъ, онъ когда-же нибудь *непремѣнно умретъ*, что никакая судьба не можетъ заставить его *не умирать*. Вотъ какія слова въ этомъ человѣкѣ! По силѣ, серьезности, глубинѣ, нѣтъ никого подобнаго ему въ новомъ мірѣ.

Я не согласенъ со многими новѣйшими критиками, отдающими значительное преимущество «Аду» предъ двумя остальными отдѣлами «Божественной Комедіи». Такое предпочтеніе, мнѣ кажется, происходитъ отъ нашего эстетическаго байронизма и принадлежитъ къ вещамъ преходящимъ. Для меня *Purgatorio* и *Paradiso*, а особенно первое, даже превосходнѣе «Ада». Purgatorio.—«Гора очищенія»—символъ римско-католическаго понятія того времени. Если грѣхъ ведетъ за собой такія роковыя послѣдствія, если адъ такъ строгъ и ужасенъ—и такимъ онъ долженъ быть—однакожъ, и раскаяніе—великій христіанскій подвигъ! Какъ превосходно Дантъ изображаетъ это: *Il tremolar dell'onde*—*трепетаніе* морскихъ волнъ при первомъ чистомъ лучѣ утра, отблескъ котораго вдали отражается на двухъ странникахъ. Не чувствуется-ли въ этой картинѣ уже измѣнившееся душевное состояніе? Показалась Надежда, никогда не умирающая Надежда, хотя еще сопровождаемая тяжкими страданіями. Мрачный вертепъ демоновъ и отверженныхъ находится подъ ними; тихіе вздохи раскаянія восходятъ все выше и выше, до самаго престола Милосердія. «Молись за меня», говорятъ ему обитающіе гору Страданія, «скажи моей Джіованнѣ, чтобъ молилась за меня,—моей дочери Джіованнѣ»; «я думаю, мать ея уже не любитъ меня!» Съ усиліемъ цѣпляясь, взбираются кающіеся по этимъ извилистымъ крутизнамъ, согбенные, какъ каріатиды зданій, иные почти придавленные «грѣхомъ гордости»; но пройдутъ года, пройдутъ вѣка, пройдутъ тысячелѣтія, и они, по римско-католическому понятію, достигнутъ вершины, гдѣ врата Неба, и Милосердіе приметъ ихъ; у Данта радость общая, когда кто достигаетъ вратъ сихъ; вся гора потрясается отъ радости, поднимается гимнъ хвалебный, когда душа, исполнившая Покаяніе, отрѣшается наконецъ отъ грѣха и муки!

Въ сущности всѣ три отдѣла взаимно опираются другъ на друга и другъ другу необходимы. Для меня *Paradiso*—какая-то невыразимая музыка; *Paradiso*—примирительная сторона противу ада. Безъ нея зрѣлище ада было-бы не истинно. Всѣ три отдѣла образуютъ тотъ Необъятный Міръ, какъ понимало его сознаніе среднихъ вѣковъ—образъ навсегда достопамятный. Но, можетъ быть, ни въ какой душѣ человѣческой не былъ онъ запечатлѣнъ

съ такой силою, какъ въ душѣ Данта. Замѣчательно, какъ быстро и просто переходитъ онъ изъ дѣйствительности ежедневной въ дѣйствительность невидимую: при второй или третьей строфѣ мы находимся уже въ мірѣ духовъ и пребываемъ тамъ будто между вещами совершенно осязательными, несомнѣнными! *Такими* были они для Данта. Такъ называемый дѣйствительный міръ съ его явленіями для него былъ не болѣе, какъ переходомъ къ другимъ, безконечно высшимъ явленіямъ иного міра. И тотъ и другой въ сущности были одинаково *сверхъестественны*. Развѣ не каждый человѣкъ имѣетъ душу? Человѣкъ не только *будетъ* духомъ, но *есть* духъ. Для серьезнаго Данта нераздѣльность, единство ихъ— очевидная достовѣрность; онъ вѣритъ ему, видитъ его, и потому только онъ поэтъ его. Искренность, скажу я опять, есть самое благороднѣйшее свойство и нынѣ и во всѣ времена

Inferno, Purgatorio, Paradiso Данта суть символы; образное, символическое представленіе его вѣрованій, его понятій объ этой вселенной. Какой-нибудь изслѣдователь въ будущихъ вѣкахъ, подобно изслѣдователямъ скандинавскихъ вѣрованій, о которыхъ говорилъ я въ моемъ первомъ чтеніи, какой-нибудь изслѣдователь, понятія котораго будутъ совершенно различны отъ понятій Данта, все это можетъ, пожалуй, принять за аллегорію! А между тѣмъ, это самое возвышенное, самое величайшее воплощеніе средневѣковыхъ вѣрованій. Въ могучихъ, мірообъемлющихъ, какъ бы архитектурныхъ образахъ оно представляетъ намъ, какъ католическій Дантъ понималъ добро и зло за двѣ противоположныя стихіи этого творенія, около которыхъ оно вращается; понималъ, что оба начала эти не настолько различаются между собою, чтобы можно было предпочесть одно другому, но что они безъ всякаго изъятія навсегда и безконечно несовмѣстны одно съ другимъ, что одно высоко и прекрасно, какъ свѣтъ и небо, другое гадко, темно, какъ геенна, какъ бездна ада. Вѣчное правосудіе,—да! но есть и покаяніе, есть вѣчное милосердіе! Все католичество, какое было у Данта и въ среднихъ вѣкахъ, предстоитъ намъ здѣсь въ символахъ. Въ символахъ! и однакожъ, съ какимъ рѣшительнымъ отсутствіемъ всякаго намѣренія символизировать, съ какою совершеннѣйшею безсознательностью объ этомъ! Inferno, Purgatorio, Paradiso! развѣ эти вещи были созданы, какъ символы? Развѣ была хоть единая мысль въ европейскомъ духѣ, которая-бы понимала ихъ за символы, за олицетворенія? Не считалось-ли это несомнѣнною, страшною дѣйствительностью, за истину, за практическую истину? Такъ

всегда бываетъ съ этими вещами. Люди не вѣрятъ ни въ какія аллегоріи. Какова-бы ни была новая мысль будущаго изслѣдователя, если онъ припишетъ все это въ Дантѣ къ сознательно придуманной аллегоріи, онъ сдѣлаетъ великую ошибку. Мы уже въ язычествѣ усмотрѣли выраженіе серьезнаго чувства человѣческаго, при созерцаніи вселенной,—чувства правдиваго, истиннаго въ то время и до сихъ поръ для насъ знаменательнаго. Но обратите вниманіе на различіе между языческою поэзіею и христіанскою—великое различіе. Языческая поэзія преимущественно олицетворяла дѣйствія природы; она символизировала назначенія, свойства, стремленія, сочетанія и разложеніе вещей и людей въ этомъ мірѣ. Христіанская поэзія символизируетъ законъ человѣческаго долга, нравственный законъ человѣка. Одна была для чувственной природы: грубое, смутное, бѣдное выраженіе *первой* человѣческой мысли; ея величайшія добродѣтели—мужество, храбрость, преобладаніе надъ страхомъ. Другая—не для чувственной природы, но для нравственной. Какой шагъ даже хотя въ одномъ этомъ отношеніи!

И десять молчавшихъ вѣковъ чуднымъ образомъ нашли себѣ голосъ въ этомъ Дантѣ. Дантъ написалъ Divina Comedia; но она собственно принадлежитъ десяти вѣкамъ, а Дантъ только выработалъ, обдѣлалъ ее. Такъ всегда бываетъ. Этотъ работникъ, этотъ кузнецъ, обдѣлывающій металлъ, и весь его рабочій приборъ и всѣ его искусные пріемы—много-ли во всемъ дѣлѣ его того, что принадлежитъ собственно одному *ему*? Всѣ прешедшіе изобрѣтательные люди работаютъ тутъ вмѣстѣ съ нимъ, какъ и съ нами они работаютъ во всѣхъ вещахъ. Дантъ есть только голосъ, онъ только вѣщатель средневѣковыхъ поколѣній; мысль, въ которой жили они, теперь предстоитъ намъ въ несмолкающей музыкѣ. Возвышенныя идеи его, страшныя и прелестныя, суть плодъ созерцанія всѣхъ глубокихъ людей, жившихъ прежде его. Онѣ драгоцѣнны; но развѣ и онъ не дорогъ намъ? Если-бъ онъ не высказалъ, многое-бы оставалось нѣмымъ; конечно, не мертвымъ, но живущимъ безъ голоса.

Вся эта мистическая пѣснь не есть-ли вмѣстѣ съ тѣмъ выраженіе одной изъ позвышеннѣйшихъ человѣческихъ душъ, не есть ли она одна изъ величайшихъ вещей, совершенныхъ для себя Европою? Средневѣковое воззрѣніе, какъ Дантъ передалъ его, это уже совершенно не то, что язычество грубой,—сѣверной души! Благороднѣйшая идея, когда-либо дѣйствительно осуществлявшаяся между людьми, воспѣта и олицетворена однимъ изъ благороднѣй-

шихъ людей; *прочно* олицетворена. Не радуемся-ли мы, имѣя и то и другое, и на многія сотни вѣковъ, какъ я думаю? То, что высказывается изъ сокровеннѣйшей части души человѣка, нисколько не походитъ на то, что сказывается изъ внѣшней части души его. Внѣшнее принадлежитъ ежедневности, могуществу моды; внѣшнее исчезаетъ въ безконечной измѣнчивости. Внутреннее остается однимъ и тѣмъ-же и вчера, и сегодня, и навсегда. Истинныя души всѣхъ поколѣній міра, увидя этого Данта, найдутъ въ немъ брата себѣ: глубокая искренность его мыслей, его скорбь, его надежды внятно станутъ говорить ихъ искренности: онѣ почувствуютъ, что этотъ Дантъ былъ роднымъ братомъ ихъ. Наполеонъ на островѣ св. Елены восхищался геніальной естественностью и правдивостью стараго Гомера. Самый древнѣйшій поэтъ, столь различный отъ насъ по внѣшности, до сихъ поръ говоритъ всякому человѣческому сердцу, именно оттого, что говорилъ изъ сердца. Вотъ одна и единственная тайна долго пребывающей памяти.

Что удивительнаго, еслибъ кто-нибудь предсказалъ, что изъ всѣхъ вещей, произведенныхъ Европою, поэма Данта будетъ самою прочною? Ничто такъ не вѣковѣчно, какъ истинно сказанное слово. Бронза, камень, самыя прочнѣйшія учрежденія, хрупки и тлѣнны въ сравненіи съ пензслѣдимою сердечною пѣснію, подобно этой пѣснѣ. Чувствуешь, что она переживетъ тысячи поколѣній людей, не утративъ своей значительности для нихъ, станетъ жить и тогда, когда люди будутъ въ совершенно новыхъ, нынѣ даже непонятныхъ условіяхъ... Многое создала Европа: большіе города, большія государства, энциклопедіи, философскія системы, но немного создала она въ родѣ Дантовой мысли. Гомеръ до сихъ поръ существуетъ, лицомъ къ лицу присущъ каждой открытой душѣ между нами; а древняя Греція? гдѣ она? Уже сотни вѣковъ опустошена и пустынна, прошла, исчезла, безобразная груда мусора и обломковъ. Жизнь и бытіе совсѣмъ и навсегда улетѣли изъ нихъ. Какъ сонъ, какъ прахъ царя Агамемнона! Греція *была;* языческая Греція не существуетъ, исключая тѣхъ *словъ*, которыя высказала она.

Къ чему намъ теперь Дантъ? Какая намъ польза отъ него? Мы не станемъ много разсуждать объ его полезности. Человѣческая душа, которая разъ проникла въ эти первоначальныя нѣдра *пѣнія* и достойно что-нибудь пропѣла оттуда, неотразимо дѣйствуетъ на *глубины* нашего существованія; на долгія времена питаетъ она жизненные корни всѣхъ лучшихъ свойствъ человѣческихъ. Все это очень трудно измѣрить аршиномъ «полезности».

Мы цѣнимъ солнце не по *количеству* свѣта, который оно удѣляетъ намъ: Дантъ долженъ быть или выше всякой цѣны, или вовсе безъ цѣны. Арабы Магомета черезъ сто лѣтъ послѣ него были уже въ Гранадѣ и въ Дели. Даптовскіе итальянцы до сихъ поръ остаются, кажется, на томъ же самомъ мѣстѣ, гдѣ были. Но неужели мы должны признать, что дѣйствіе Данта на міръ было, сравнительно, гораздо ничтожнѣйшимъ? Нѣтъ! Правда, что поприще его дѣйствія гораздо ограниченнѣе, но зато оно несравненно благороднѣе, свѣтлѣе, не только не менѣе, но даже, быть можетъ, гораздо болѣе значительно.

Но, во всякомъ случаѣ, нельзя мѣрять человѣка и его дѣло такъ называемымъ «дѣйствіемъ ихъ на міръ», то-есть тѣми понятіями и сужденіями, какія мы составляемъ себѣ объ ихъ дѣйствіи на міръ. Дѣйствіе? вліяніе? польза? Пусть только человѣкъ *дѣлаетъ свое дѣло*: о плодѣ его станетъ заботиться другой. Свой плодъ оно уже непремѣнно принесетъ. Воплотится ли онъ въ троны халифовъ, въ арабскія завоеванія, и всѣ газеты и исторіи будутъ наполнены имъ; или вовсе иначе воплотится — что до этого за дѣло? Существенный плодъ его не въ этомъ. Если какой арабскій халифъ былъ чѣмъ-нибудь, такъ былъ единственно на столько, на сколько онъ что-нибудь сдѣлалъ. Если великое дѣло человѣчества и дѣло человѣка на землѣ нисколько не подвинулись отъ этого арабскаго халифа, то сколько бы ни извлекалъ онъ мечей, сколько бы ни собиралъ себѣ золота, сколько бы ни надѣлалъ шуму и плача въ мірѣ, все-таки онъ былъ однимъ пустымъ, громкимъ ничтожествомъ. Въ сущности даже его и вовсе не было. Воздадимъ же честь великому царству *Молчанія!* Бездонное сокровище, хотя мы и не можемъ звенѣть имъ въ карманахъ нашихъ или выставлять его передъ людьми.

Какъ итальянецъ Дантъ музыкально воплотилъ воззрѣніе среднихъ вѣковъ, воззрѣніе нашей новой Европы и внутреннюю, душевную жизнь ея, такъ Шекспиръ, можемъ сказать мы, воплощаетъ намъ внѣшнюю жизнь нашей Европы въ ея тогдашнемъ развитіи: ея рыцарство, нравы, обычаи, юморъ,—словомъ, воплощаетъ практическія понятія и воззрѣнія на міръ, бывшія тогда у людей. Какъ изъ Гомера можемъ мы возсоздать теперь древнюю Грецію, такъ, по прошествіи тысячелѣтій, изъ Шекспира и Данта ясно еще будетъ, что такое была наша Европа въ вѣрованіяхъ и въ практикѣ. Дантъ далъ намъ ея вѣрованія, ея душу; Шекспиръ далъ намъ, и столь же благороднымъ образомъ, практику

ея, ея тѣло. Да, и это мы должны были имѣть: человѣкъ былъ посланъ для этого, человѣкъ Шекспиръ. Именно въ то время, когда эти рыцарскіе нравы достигли своей высочайшей, послѣдней ступени и готовились пройти въ болѣе или менѣе быстромъ разложеніи, именно тогда посланъ былъ этотъ другой поэтъ, съ своими проницательными очами, съ своимъ неизмѣнно-свѣжимъ, поющимъ голосомъ,—посланъ, чтобъ записать ихъ, передать ихъ въ долгую память. Два высоко-одаренные человѣка: Данте—глубокій, неотразимый, какъ внутренній огонь земного шара; Шекспиръ—необъятно-широкій, кроткій, всепроницающій, какъ солнце, внѣшній свѣтъ міра. Италія произвела одинъ міровой голосъ; намъ, англичанамъ, выпала честь произвести другой.

Удивительно, какъ случайно человѣкъ этотъ пришелъ къ намъ. Я все думаю: такъ великъ, такъ спокоенъ, такъ совершенно полонъ самъ въ себѣ этотъ Шекспиръ, что еслибъ варвикскій помѣщикъ сэръ Лоси не вздумалъ преслѣдовать его за стрѣльбу дичи на его землѣ, — можетъ быть, мы никогда и не услышали бы о немъ, какъ о поэтѣ! Лѣсъ и небо, простая, тихая, сельская жизнь совершенно бы удовлетворяли этого человѣка. Да и не самъ собою ли также явился этотъ чудный цвѣтокъ, это воплощеніе всей нашей англійской сущности, которое зовемъ мы вѣкомъ Елизаветы? Дерево Игдразилъ зеленѣетъ и вянетъ по собственнымъ своимъ законамъ: корень его слишкомъ глубокъ для нашихъ изслѣдованій. Однакожъ и зеленѣетъ и вянетъ оно, и каждая вѣтвь и каждый листъ на немъ, по неизмѣннымъ, вѣчнымъ законамъ: даже и какой-нибудь сэръ Томасъ Лоси не является не въ свой настоящій часъ. Да, удивительно! И мало обращаютъ вниманія на то, какъ каждая вещь содѣйствуетъ съ цѣлымъ. Нѣтъ гніющаго листа на дорогѣ, который не составлялъ бы какой-нибудь неразложимой и неизслѣдимой доли въ солнечной и звѣздной системѣ; нѣтъ мысли, нѣтъ слова, нѣтъ дѣла человѣческаго, которыхъ корень не заключался бы во всѣхъ людяхъ и которыхъ дѣйствіе не распространялось бы на всѣхъ людей, все равно, рано или поздно, тайно или явно. Да, все *это*—дерево: кругообращеніе соковъ и вліяній, взаимное сообщеніе между малѣйшимъ листкомъ и самымъ глубокимъ волокномъ корня и съ каждою крупною или мельчайшею частицею цѣлаго,—дерево Игдразилъ; корни его глубоко лежатъ въ царствѣ Гелы и Смерти; вѣтви его далеко уходятъ въ высочайшее небо!

Можно сказать, что этотъ славный Елизаветинскій вѣкъ, съ

своимъ Шекспиромъ, какъ результатъ и цвѣтъ всего предшествовавшаго, есть, въ нѣкоторомъ смыслѣ, произведеніе католицизма среднихъ вѣковъ. Средневѣковое воззрѣніе, составлявшее тему Дантовской пѣсни, произвело ту практическую жизнь, которую долженъ былъ *имѣть* Шекспиръ. И тогда, какъ и теперь и во всѣ времена, душою практическихъ дѣйствій было духовное воззрѣніе, этотъ исходный, коренной пунктъ въ жизни людей. Но тутъ особенно замѣчательно то, что когда явился Шекспиръ, это лучшее произведеніе католицизма, онъ былъ уже давно уничтоженъ, на сколько парламентскіе акты могли уничтожить его. Да, и не смотря на парламентскіе акты, Шекспиръ явился. Съ католицизмомъ ли, или съ чѣмъ инымъ въ то время нужнымъ, природа послала его въ избранное ею время, не заботясь о парламентскихъ актахъ. Короли Генрихи, королевы Елизаветы идутъ своимъ путемъ, а природа—своимъ. Сколько бы ни дѣлали шума парламентскіе акты, въ сущности они незначительны. Какіе акты парламента, какія пренія и его и разныхъ митинговъ вызвали въ бытіе этого Шекспира? Елизаветинскій вѣкъ и вся доблесть, все великолѣпіе его пришли безъ нашего вѣдома: никто изъ насъ не возвѣщалъ о немъ, никто не приготовлялся къ нему. Безцѣнный Шекспиръ былъ добровольнымъ даромъ природы, молча принесеннымъ, молча принятымъ, будто какая незначительная вещь. И, однакожъ, буквально это—безцѣнный даръ. Нехудо бы смотрѣть на вещи также и съ этой стороны.

Хотя господствующее мнѣніе объ этомъ Шекспирѣ вообще походитъ нѣсколько на идолопоклонство, однакожъ, въ сущности оно справедливо. Общій голосъ не только нашей страны, но цѣлой Европы, приводитъ къ тому заключенію, что Шекспиръ—первый изъ всѣхъ бывшихъ доселѣ поэтовъ, величайшій умъ, какой когда либо являлся на литературномъ поприщѣ, въ нашемъ пишущемъ мірѣ. Да, ни въ комъ другомъ не вижу я такого проницательнаго взгляда, такой силы мысли, взятой во всѣхъ возможныхъ свойствахъ ея. Это спокойствіе глубины, это кроткое, ясное могущество; всѣ предметы такъ вѣрно и чисто отражаются въ этой великой душѣ, какъ въ спокойномъ, неизслѣдимомъ морѣ. Кто-то замѣтилъ, что въ построеніи Шекспировскихъ драмъ, кромѣ всѣхъ другихъ, такъ называемыхъ «способностей», видѣнъ умъ, одинаковый съ умомъ Бэкона въ его «Novum Organum». Это справедливо, хотя и не для всякаго очевидно. Но стало бы гораздо очевиднѣе, еслибъ каждый изъ насъ попробовалъ, помимо употребленныхъ

Шекспиромъ драматическихъ средствъ, достигнуть *такихъ же* результатовъ! Совершенно отстроенный, готовый домъ кажется именно такимъ, какимъ онъ долженъ быть; словно явился онъ тутъ по собственнымъ своимъ законамъ и по свойству самыхъ вещей, такъ что намъ въ голову не приходитъ грубая и дикая каменоломня, изъ которой онъ вышелъ. А именно это совершенство дома, будто выстроеннаго самою природою, и скрываетъ отъ насъ достоинства зодчаго. Совершеннымъ, — несравненно болѣе совершеннымъ всякаго другого, — можемъ мы назвать Шекспира въ этомъ отношеніи. Онъ соображаетъ, онъ инстинктивно знаетъ всѣ условія того, что онъ дѣлаетъ; онъ знаетъ, и каковы матеріалы и какова его собственная сила и ихъ взаимное отношеніе. Тутъ недостаточно одного бѣглаго взгляда: тутъ нужно глубомысленное освѣщеніе цѣлаго, нуженъ спокойно *видящій* глазъ;—словомъ, нуженъ великій умъ. Замѣчайте, какъ человѣкъ разсказываетъ какое-нибудь нѣсколько сложное происшествіе, котораго онъ былъ свидѣтелемъ, въ какихъ образахъ, въ какой картинѣ передаетъ онъ его: вотъ въ чемъ самая лучшая мѣрка ума человѣка. Какое обстоятельство составляетъ жизненный корень происшествія и, слѣдовательно, должно сдѣлаться рельефнымъ, какое несущественно и должно быть откинутымъ, гдѣ истинное начало его, истинное слѣдствіе и конецъ? Чтобы найти все это, нужна вся сила созерцанія, какая есть въ человѣкѣ. Онъ долженъ *понимать* вещь; достоинство его изображенія будетъ сообразно съ глубиною его пониманія. Вотъ въ чемъ пробный камень его. Равное соединяется только съ равнымъ. Носится ли зиждительный умъ въ этомъ броженіи и спутанность его становится ли порядкомъ? Можетъ ли этотъ человѣкъ сказать: Fiat lux! Да будетъ свѣтъ! А онъ тогда только можетъ совершить это, когда въ немъ самомъ есть *свѣтъ*.

Преимущественно великъ Шекспиръ въ томъ, что называю я портретностью, именно изобразительностью людей и вещей, особенно людей. Его величіе въ этомъ истинно поразительно. Я не знаю ничего подобнаго этой спокойной творческой проницательности Шекспира. Если онъ смотритъ на какой предметъ, то предметъ этотъ даетъ видѣть не одну какую нибудь свою сторону, а всю свою внутреннюю сущность; сокровенную тайну всѣхъ свойствъ своихъ: онъ весь разлагается передъ нимъ, какъ передъ всеразлагающимъ свѣтомъ, такъ что онъ насквозь видитъ всю цѣлость его устройства. «Творчество»! А что такое «поэтическое творчество», какъ не глубокое прозрѣніе въ вещи? *Слово*, которое должно опи-

сать вещь, выходитъ само собою только изъ яснаго внутренняго созерцанія вещи. И не очевидны ли также здѣсь *нравственность* Шекспира, его мужество, простодушіе, терпимость, правдивость,— словомъ, вся его побѣдоносная сила и величіе, которыя могутъ торжествовать надъ такими безчисленными преградами? Великъ, какъ міръ! Не изогнутое, искажающее зеркало, отражающее предметы съ своими собственными искаженіями: нѣтъ! совершенно *ровное* зеркало: а это, по нашему понятію, означаетъ человѣка въ совершенно истинныхъ отношеніяхъ къ людямъ и вещамъ,—правдиваго, настоящаго человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, не удивительное ли зрѣлище, какъ эта великая душа беретъ всякаго рода людей и предметы: какого-нибудь Фальстафа, Отелло, Юлія, Коріолана, ставитъ ихъ передъ нами во всей ихъ окончательной цѣлости, съ любовью, съ правдивостью,—всѣмъ равный братъ. Novum Organum и весь умъ, какой найдется въ Бэконѣ, совершенно второстепеннаго свойства въ сравненіи съ этимъ умомъ: земной, матеріальный, бѣдный. Между новыми людьми нѣтъ, въ строгомъ смыслѣ, никого, подобнаго ему. Одинъ Гёте, послѣ Шекспира, напоминаетъ мнѣ о немъ. О немъ тоже можно сказать, что онъ *видѣлъ* предметъ. О немъ можно сказать то, что онъ самъ говоритъ о Шекспирѣ: «Характеры его похожи на часы изъ чистаго кристалла, такъ что вы видите и теченіе часовъ, и весь механизмъ, ихъ движущій»

Видящій глазъ! Вотъ что открываетъ внутреннюю гармонію вещей, — открываетъ, чего хочетъ природа, какую музыкальную идею вложила природа въ это такъ часто грубое тѣло. Она непремѣнно чего-нибудь хотѣла! Видящій глазъ распознаетъ это *что-нибудь*. Неужели все это пустыя, презрѣнныя вещи? Вы можете плакать надъ ними, вы можете смѣяться надъ ними; вы можете тѣмъ или другимъ способомъ стать съ ними въ прямыя, естественныя отношенія; вы можете, на худой конецъ, молчать о нихъ, отвернуться сами и отворачивать другихъ отъ нихъ! Въ сущности главный, лучшій даръ поэта, какъ и всѣхъ людей, въ умѣ: чтобы было у него довольно ума. Онъ будетъ поэтомъ, если одаренъ умомъ: поэтомъ въ словѣ, или, если у него нѣтъ его, то еще лучше, поэтомъ въ дѣлѣ. Если онъ любитъ писать, то будетъ поэтомъ или въ прозѣ, или въ стихахъ; это зависитъ отъ случайныхъ обстоятельствъ, иногда отъ пустѣйшихъ случайностей, можетъ быть, оттого, что онъ слыхалъ много пѣсенъ въ дѣтствѣ! Но способность распознавать сердце вещей и пребывающую въ нихъ гар-

монію (ибо все существующее имѣетъ внутреннюю гармонію, иначе оно не могло бы взаимно держаться и существовать) не есть слѣдствіе привычки или случая, а даръ самой природы, первоначальное, коренное свойство героическихъ людей всякаго рода. Поэту, какъ и всякому человѣку, прежде всего скажемъ мы: *смотри!* Если ты не можешь этого, не къ чему тебѣ напизывать риемы, брянчать чувствительностями и *называть* себя поэтомъ: для тебя тутъ нѣтъ никакой надежды. Если же ты можешь, то, въ прозѣ ли, въ стихахъ ли, въ дѣйствіи или въ мышленіи, всюду тебѣ полная надежда. Какой-то чудакъ, школьный учитель, когда приводили къ нему новаго ученика, обыкновенно спрашивалъ: «А увѣрены ли вы, что онъ не глупецъ?» Подобный вопросъ надо бы дѣлать всякому, рекомендуемому на какую бы то ни было должность; дѣйствительно, единственно необходимая справка: «увѣрены ли вы, что онъ не глупецъ?» Впрочемъ, едва ли бываютъ на свѣтѣ люди, которые уже ровно ни къ чему не годятся.

Дѣйствительно, степень провидѣнія, присущаго въ человѣкѣ — вотъ самая вѣрная мѣрка для этого человѣка. Еслибъ мнѣ нужно было опредѣлить преобладающее свойство Шекспира, я сказалъ-бы: величайшій *умъ*; и, замѣтьте, я все заключаю въ этомъ опредѣленіи. Что такое, собственно, способности? Мы говоримъ о способностяхъ, какъ будто-бы онѣ были одна отъ другой совершенно независимыя, отдѣльныя вещи: какъ будто человѣкъ имѣетъ умъ, потомъ воображеніе, потомъ фантазію и проч., точно такъ-же, какъ онъ имѣетъ руки, потомъ ноги и т. д. Величайшее заблужденіе! И, кромѣ того, намъ говорятъ еще о духовной, «умственной натурѣ» человѣка, о «нравственной натурѣ» его, какъ будто, опять, все это раздѣльно и существуетъ каждое само по себѣ. Конечно, можетъ быть, недостаточность языка принуждаетъ насъ къ подобнымъ формамъ выраженія: я очень хорошо знаю, что мы, если хотимъ говорить, то поневолѣ должны выражаться такимъ образомъ. Но слова отъ этого не должны для насъ утверждаться въ вещи. Мнѣ кажется, что отсюда происходитъ то, что наши понятія объ этомъ предметѣ, большею частію, рѣшительно ошибочны. Мы должны твердо знать и постоянно помнить, что всѣ эти раздѣленія въ сущности одни только *названія:* что духовная натура человѣка, жизненная сила, пребывающая въ немъ, въ сущности — едина и нераздѣльна; что то, что мы называемъ воображеніемъ, фантазіей, умомъ и т. д., суть только различныя формы одной и той-же познающей силы, нераздѣльно и неразложимо слитыя

вмѣстѣ, *физіономически* родственныя, такъ что если мы знаемъ одну изъ нихъ, то можемъ знать всѣхъ ихъ. Даже самая нравственность, то, что̀ мы называемъ нравственнымъ свойствомъ человѣка, что̀ это, какъ не другая *сторона* той-же самой жизненной силы, которою онъ существуетъ и дѣйствуетъ? На всякомъ дѣлѣ человѣка лежитъ его *физіономія*. Вы можете, судя по тому, какъ этотъ человѣкъ постъ, заключить о томъ, какъ станетъ онъ сражаться: его мужество или недостатокъ мужества видны будутъ въ томъ, какъ онъ произноситъ слова, видны въ его мнѣніяхъ, никакъ не менѣе того, какъ и въ ударѣ, который онъ наноситъ. Онъ есть *единое цѣльное*, и эта единая, цѣлостная личность обнаруживается въ немъ всѣми этими свойствами.

Будучи безъ рукъ, человѣкъ можетъ имѣть ноги и также ходить; но, замѣтьте, безъ нравственности умъ былъ-бы для него невозможенъ. Совершенно, вполнѣ безнравственный человѣкъ не можетъ ничего знать, ни о чемъ имѣть понятія! Чтобъ знать вещь, то, что собственно называется *знать*, человѣкъ долженъ прежде *любить* вещь, симпатизировать съ ней; а это значитъ быть съ ней въ *добрыхъ* отношеніяхъ (*virtuously* related). Если въ человѣкѣ нѣтъ правдивости, чтобы во всякомъ случаѣ подавлять свое самолюбіе, если въ немъ нѣтъ мужества, чтобы во всякомъ случаѣ быть твердымъ передъ грозною истиной, какъ можетъ онъ знать? Его свойства, его способности—всѣ онѣ обозначаются въ его знаніи. Для злодѣя, для самолюбиваго, для малодушнаго природа съ ея правдою останется навсегда запечатанною книгою; все то, что они могутъ знать о природѣ, пошло, поверхностно, ничтожно и годно для одного только ежедневнаго обихода. Развѣ лисица также чего-нибудь не знаетъ о природѣ? Настолько непремѣнно знаетъ. Она знаетъ, гдѣ водятся гуси. А многимъ-ли больше въ этомъ родѣ знаетъ человѣческая лисица, весьма многочисленная въ мірѣ? Да и надо то еще взять въ соображеніе, что еслибъ у лисицы не было своей особенной, лисьей *нравственности*, то она не могла-бы знать даже и того, гдѣ водятся гуси, и добираться до нихъ! Еслибъ она проводила свое время въ мрачныхъ, жолчныхъ размышленіяхъ о своемъ жалкомъ положеніи, о дурномъ употребленіи, какое дѣлаютъ изъ нея природа, судьба и другія лисицы и т. д. и еслибъ не было у ней смѣлости, быстроты, практичности и прочихъ свойственныхъ ей лисьихъ способностей и достоинствъ, ей не удалось-бы никогда поймать ни одного гуся. И о лисицѣ можно то-же сказать, что *нравственность* ея и *смыслъ* въ объемѣ

своемъ совершенно одинаковы; оба они суть различныя стороны одного и того-же внутренняго единства лисьей жизни! На эти вещи стóитъ обратить вниманіе, потому что противоположный, нынѣ господствующій взглядъ на нихъ порождаетъ много заблужденій и вреда.

И потому, если я говорю, что Шекспиръ есть величайшій умъ, то этимъ я сказалъ все о немъ. Но, кромѣ этого, въ шекспировскомъ умѣ есть еще то, что мы никогда не видали,—именно *безсознательность* ума. Я хочу сказать: это умъ, не подозрѣвающій своей силы. Да, въ немъ гораздо больше силы, нежели сколько онъ самъ знаетъ ее въ себѣ. Новалисъ прекрасно замѣчаетъ, что драмы Шекспира суть въ то-же время какъ-бы произведенія самой природы: онѣ глубоки, какъ природа. Я нахожу большую истину въ этихъ словахъ. Искусство Шекспира не есть что-нибудь искусственное, придуманное. Самое высшее достоинство его искусства состоитъ не въ планѣ, не въ обдуманности: изъ глубинъ природы растетъ оно сквозь эту благородную, искреннюю душу; душа эта—голосъ самой природы. Самыя позднѣйшія поколѣнія людей будутъ находить въ Шекспирѣ новыя мысли, новыя объясненія ихъ человѣческаго существа, «новыя созвучія съ безконечнымъ устройствомъ Вселенной; найдутъ въ немъ свои позднѣйшія идеи, найдутъ родственность съ высочайшими силами и чувствами человѣка» [1]). Обо всемъ этомъ стóитъ подумать. Величайшая награда, какую природа даетъ простой, искренней, великой душѣ, состоитъ въ томъ, что она дѣлаетъ эту душу *частью самой природы*. Произведенія такого человѣка, все, что̀ ни дѣлаетъ онъ, какъ онъ полагаетъ, съ величайшею обдуманностью и сознательнымъ стараніемъ, въ сущности, *безсознательно* растутъ изъ невѣдомыхъ глубинъ его, какъ дубъ выростаетъ на земной груди, какъ образуются горы и рѣки, — съ соразмѣрностью, присущею самимъ законамъ природы, присущею всякой истинѣ. И сколько еще въ Шекспирѣ скрытаго отъ насъ! Его страданія, его молчаливыя, только однимъ имъ знаемыя борьбы, многое, что̀ никогда не было знаемо, никогда не было выговорено: какъ *корни*, какъ соки и силы, дѣйствующіе подъ землею! Много великаго высказано у него, но умолчаннаго еще больше.

Притомъ, удивительно ясное спокойствіе въ этомъ человѣкѣ. Я не стану осуждать Данта за его несчастія: битва безъ побѣды, по

[1]) Новалисъ.

истинная честная битва,—это главная, необходимая вещь. Но я считаю Шекспира выше Данта: онъ бился также истинно и честно—и побѣдилъ. Не сомнѣвайтесь, у него были свои страданія: одни его сонеты слишкомъ ясно показываютъ, въ какихъ глубокихъ пучинахъ тонулъ и бился за жизнь свою этотъ человѣкъ, и многіе-ли бывали въ такихъ положеніяхъ? Какъ легкомысленно кажется мнѣ наше ходячее мнѣніе, будто Шекспиръ, какъ птица, сидѣлъ на вѣткѣ и пѣлъ себѣ, что ему приходило въ голову, ничего не вѣдая о людскихъ тревогахъ и горестяхъ. Нѣтъ! и ни съ какимъ человѣкомъ не бываетъ такъ. Какъ могъ человѣкъ отъ деревенской стрѣльбы дичи по чужимъ дачамъ дойти до такого трагическаго творчества и не столкнуться на дорогѣ съ страданіями? Или, еще болѣе: какъ-бы могъ этотъ человѣкъ изобразить Гамлета, Коріолана, Макбета, изобразить столько страждущихъ героическихъ сердецъ, еслибы никогда не страдало его собственное героическое сердце? И въ противоположность со всѣмъ этимъ замѣтьте его веселость, его искреннюю, неудержимую любовь къ смѣху! Можно сказать, что если онъ въ чемъ-нибудь впадаетъ *въ крайность*, такъ это въ смѣхѣ. Огненные укоры, насквозь пронизывающіе, жгучія слова есть въ Шекспирѣ; однакожъ, онъ постоянно сохраняетъ въ нихъ мѣру, никогда не становится онъ, какъ замѣтилъ-бы Джонсонъ, «настоящимъ ненавистникомъ» (a good hater). Но смѣхъ его просто рвется изъ него потоками. Смѣшнѣйшими прозвищами осыпаетъ онъ лица свои, надъ которыми тѣшится, дѣлаетъ съ ними самые комическіе фарсы, можно сказать, стопетъ отъ смѣху. Правда, не всегда бываетъ утончевнымъ этотъ смѣхъ, но зато ужъ всегда самымъ искреннимъ, самымъ простодушнымъ. Но никогда надъ слабостью, надъ несчастіемъ, надъ бѣдностью—никогда! Ни одинъ человѣкъ, который *можетъ* смѣяться—то, что я называю *смяться*—ни одинъ не станетъ смѣяться надъ этими вещами. На это способенъ только какой-нибудь пустой, дрянной характеръ, старающійся выдать себя за остроумнаго. Смѣхъ означаетъ *симпатію;* хорошій, настоящій смѣхъ не похожъ на «трескъ хвороста подъ горшкомъ». Даже надъ глупостью, надъ претензіями этотъ Шекспиръ не иначе можетъ смѣяться, какъ съ искреннѣйшимъ добродушіемъ. Неудержимый смѣхъ возбуждаютъ въ насъ Догберри и Вержесъ [1]), мы оставляемъ ихъ со взрывами хохота; но мы за самый смѣхъ нашъ любимъ этихъ чудаковъ и отъ всей души же-

[1]) Два глупѣйшіе добряка-констебля въ пьесѣ: «Много шуму по пустому».

лаемъ имъ оставаться безсмѣнными констеблями. Такой смѣхъ, какъ сіяніе солнца на тихомъ, глубокомъ морѣ; онъ для меня восхитителенъ.

У васъ нѣтъ теперь времени говорить объ отдѣльныхъ произведеніяхъ Шекспира, хотя о нихъ *многое* еще не высказано. Еслибъ были у насъ разсмотрѣны всѣ его пьесы, какъ, напримѣръ, «Гамлетъ» въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ»! Когда-нибудь это будетъ сдѣлано. У Августа Шлегеля есть нѣсколько замѣтокъ объ его историческихъ драмахъ: о «Генрихѣ V» и другихъ; замѣтки эти заслуживаютъ вниманія. Онъ называетъ ихъ въ нѣкоторомъ родѣ національнымъ эпосомъ. Марльборо говорилъ, что онъ изъ всей англійской исторіи знаетъ только то, что̀ читалъ въ Шекспирѣ. Всмотритесь въ эти драмы, вы увидите, что, дѣйствительно, немного есть столь достопамятныхъ твореній. Великія, преобладающія черты схвачены въ нихъ удивительно; все округляется само собою, словно въ какомъ-то ритмическомъ сочетаніи.—*эпически*, какъ говоритъ Шлегель; *эпическимъ* бываетъ всякій образъ, выводимый великимъ мыслителемъ. Много превосходныхъ вещей въ этихъ историческихъ драмахъ, которыя всѣ вмѣстѣ, дѣйствительно, составляютъ одну цѣльную, превосходную вещь. Эта битва при Ажинкурѣ кажется мнѣ удивительнымъ совершенствомъ въ своемъ родѣ. Изображеніе обѣихъ враждебныхъ армій; утомленные, измученные англичане; битва начинается—страшный, роковой часъ; и потомъ это безстрашное мужество: — «Эй, вы, добрые мужички (yeomen), которыхъ кости сдѣланы въ Англіи!»

Въ этомъ крикѣ чувствуется благородный патріотизмъ, вовсе не похожій на «равнодушіе», какое иногда приписываютъ Шекспиру. Настоящее англійское сердце, спокойное, твердое, дышетъ впродолженіе всего дѣла, безъ шума, безъ крика,—и тѣмъ лучше. Тутъ слышится топъ, похожій на звукъ стали. Въ этомъ человѣкѣ была сила для страшныхъ ударовъ, еслибъ былъ онъ принужденъ къ тому!

Что касается шекспировскихъ произведеній вообще, то я думаю, что мы не имѣемъ въ нихъ полнаго его отраженія, не имѣемъ его даже въ той степени, въ какой обыкновенно бываетъ это со многими. Произведенія его—не болѣе, какъ окна, сквозь которыя мы можемъ кое-что усматривать изъ міра, бывшаго въ немъ. Всѣ произведенія его кажутся сдѣланными болѣе или менѣе на скорую руку, несовершенными, писанными въ тѣсныхъ обстоятельствахъ, и едва только передаютъ кой-какія черты изъ полнаго выраженія

этого человѣка. Въ нихъ есть мѣста, которыя озаряютъ васъ, какъ великолѣпіе неба; есть потоки лучей, которые освѣщаютъ сокровеннѣйшую сущность предметовъ. «*Правда, правда!*» говорите вы. «Однажды и навсегда сказано; для всякой открытой души, гдѣ бы и когда бы ни была она, это навсегда будетъ правдой!» Такіе внезапные потоки лучей даютъ намъ, однакожъ, чувствовать, что вещество, окружающее ихъ, не даетъ лучей, что вещество это отчасти временное, условное. Увы! Шекспиръ долженъ былъ писать для своего театра «Глобуса»; великая душа его должна была отливать себя въ эту, а не въ какую иную форму. И съ нимъ было то же, что̀ бываетъ со всѣми нами. Никто не можетъ дѣйствовать внѣ условій. Нельзя скульптору поставить передъ нами всю свою задушевную, свободную мысль, а только *ту* мысль, которую онъ можетъ перенести въ данный камень, данными инструментами. Все, что имѣемъ мы вообще отъ поэта ли, отъ человѣка-ли, суть только disjecta membra.—разбросанные члены.

Всякій, кто станетъ смотрѣть на Шекспира мыслящимъ образомъ, увидитъ, что этотъ человѣкъ обладалъ глубочайшимъ провидѣніемъ И этому человѣку природа казалась божественною, невыразимою. «Мы изъ того же вещества, что сны!» Немногіе читаютъ съ размышленіемъ эту надгробную надпись его *) въ Вестминстерскомъ Аббатствѣ; а она исполнена глубокаго смысла, какъ слово провидца. Мы назвали Данта мелодическимъ представителемъ средневѣковаго воззрѣнія. Не можемъ ли мы назвать Шекспира несравненно болѣе мелодическимъ представителемъ человѣчества всѣхъ временъ? Нѣтъ въ немъ узкаго суевѣрія, нѣтъ мрачнаго аскетизма, нетерпимости, нѣтъ фанатической жестокости: напротивъ, онъ полонъ сознанія, на сколько оно можетъ только проникнуть въ душу человѣка, — сознанія, что неисчислимая сокровенная красота и божественность присущи всей природѣ? Мы скажемъ даже, что изъ этого Шекспира восходитъ какой-то міровой гимнъ! Я не могу, подобно нѣкоторымъ, назвать Шекспира «скептикомъ»: ихъ вводитъ въ заблужденіе его равнодушіе къ пуританскимъ спорамъ его времени. Нѣтъ, не равнодушенъ онъ къ отечеству, хотя и мало говоритъ о своемъ патріотизмѣ; не скептикъ онъ, хотя и мало говоритъ о своемъ убѣжденіи. *Такое* «равнодушіе» происходило отъ его величія: все его сердце исполнено было своего собственнаго, безпредѣльнаго мірового созерцанія;

*) Изъ «Бури».

всѣ-же обыкновенныя пуританскія пренія его времени, составляя высочайшую важность для другихъ, для него не имѣли никакого значенія.

Но называйте это, какъ хотите, а не дивное ли, не лучезарное ли украшеніе нашей жизни принесъ намъ этотъ человѣкъ? Что касается до меня, я чувствую, что, дѣйствительно есть что-то удивительное, что такой человѣкъ былъ на нашей землѣ. Не глазъ ли онъ всѣмъ намъ,—благодатный носитель свѣта? И въ сущности не къ лучшему ли это можетъ быть, что Шекспиръ, этотъ во всѣхъ отношеніяхъ не сознававшій себя человѣкъ, вовсе не сознавалъ своего высшаго значенія? И въ этомъ не былъ ли онъ выше Магомета? Да, выше и несравненно обильнѣе послѣдствіями. Убѣжденіе Магомета въ своемъ высочайшемъ значеніи было въ сущности заблужденіемъ и до сихъ поръ предстоитъ намъ запутанное неотрѣшимыми заблужденіями, влача за собою такую путаницу басенъ, всякаго вздора, нетерпимости. Даже въ самой Аравіи Магометъ, какъ я полагаю, давно ужъ выдохнется, износится и совершенно выйдетъ изъ употребленія, тогда какъ этотъ Шекспиръ, этотъ Дантъ всегда останутся юными, тогда какъ этотъ Шекспиръ навсегда, и въ самой Аравіи и въ другихъ странахъ, сохранитъ за собою право быть мелодическимъ представителемъ человѣчества на долгія, безконечныя времена! Если сравнить его съ другими намъ извѣстными пѣвцами, даже съ Гомеромъ и Эсхиломъ, почему не можетъ онъ, по правдивости своей и всеобщности, существовать подобно имъ? Онъ *искренен*, какъ они; какъ они, глубоко проникаетъ во всеобщее и непреходящее! Что касается до Магомета, то, я думаю, для него лучше было бы не имѣть столько самосознанія. Увы! бѣдный Магометъ! Все, что *сознавалъ* онъ, было однимъ заблужденіемъ, вздоромъ и пошлостью. И всегда такъ. И въ немъ также истинно великое было безсознательно.— именно то, что онъ былъ дикимъ арабскимъ львомъ пустыни, то, что онъ высказалъ своимъ великимъ громовымъ голосомъ, — не словами, которыя онъ *считалъ* великими,—а дѣлами, чувствами, своею исторіею: они были велики! Его Коранъ сталъ глупой книгой, сборникомъ нелѣпостей! И здѣсь великій человѣкъ, какъ всегда, есть сила природы: все, что въ немъ есть истинно великаго, исходитъ изъ неизслѣдимыхъ глубинъ.

Прекрасно! И вотъ этотъ бѣдный варвикскій крестьянинъ сдѣлался наконецъ содержателемъ театра и могъ уже существовать, не прося милостыни; графъ Соутгамптонъ оказывалъ ему нѣкоторую

благосклонность, а сэръ Томасъ Лоси—вѣчная благодарность ему за это! — хотѣлъ его посадить въ рабочій домъ. Когда онъ жилъ между нами, мы не признали его за великаго человѣка.... Но, несмотря на то жалкое состояніе, въ какомъ находится у насъ почитаніе героевъ, посмотрите, чѣмъ этотъ Шекспиръ теперь сталъ у насъ. Какого англичанина, сколько милліоновъ англичанъ не согласились бы мы выдать скорѣе, нежели этого стратфордскаго скромнаго жителя? Нѣтъ такого сословія лордовъ, за которое мы рѣшились бы уступить его. Онъ есть самое высочайшее, что мы произвели. Ради чести нашей между иностранными націями, не рѣшились бы мы даже скорѣе отказаться отъ нашего богатства, нежели отъ него—лучшаго украшенія нашей домашней англійской жизни? Подумайте, еслибъ насъ спросили: «хотите вы, англичане, уступить ваши индѣйскія владѣнія или вашего Шекспира?» Вопросъ былъ бы, въ самомъ дѣлѣ, очень важный. Оффиціальныя особы, конечно, отвѣчали бы на него оффиціальнымъ языкомъ; но мы, съ своей стороны, не вынуждены ли бы отвѣтить такъ: «съ индѣйскими ли владѣніями, или безъ нихъ, но безъ Шекспира мы не можемъ обойтись. Индѣйскія владѣнія, во всякомъ случаѣ когда нибудь отойдутъ отъ насъ; но этотъ Шекспиръ никогда не отойдетъ отъ насъ, онъ всегда останется съ нами.... Нѣтъ, мы не можемъ отдать нашего Шекспира!»

Но оставимъ духовныя его стороны и посмотримъ на него, какъ на обиходное, осязаемое, полезное,—словомъ, практическое владѣніе. Пройдетъ немного времени, и Англія, этотъ островъ вашъ, будетъ заключать въ себѣ одну лишь небольшую частичку англичанъ: въ Америкѣ, въ Новой Голландіи, на Западѣ, на Востокѣ, до самыхъ антиподовъ, англо-саксонское племя покроетъ собою великія пространства земного шара. Что же будетъ сдерживать всѣхъ ихъ въ единую націю,—сдерживать такъ, что они не разъединятся, не станутъ сражаться между собой, а будутъ жить въ мирѣ, въ братскомъ общеніи, помогая другъ другу? Вотъ величайшая практическая задача, надъ которою стоитъ подумать всѣмъ нашимъ властямъ и правительствамъ. Что разрѣшитъ ее? Парламентскіе акты и первые министры не могутъ разрѣшить ее. На сколько парламентъ могъ отдѣлить отъ насъ Америку, она отдѣлилась отъ насъ. Не называйте этого фантастическимъ: въ этомъ много дѣйствительнаго. Есть у насъ *одинъ* англійскій король, котораго не могутъ лишить престола ни время, ни обстоятельства, ни парламентъ, никакія будущія устройства парламента. Этотъ

король—Шекспиръ! Не сіяетъ ли онъ въ вѣнчанномъ величествѣ надъ всѣми нами, какъ благороднѣйшій, какъ благодушнѣйшій и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ могущественнѣйшій изъ всѣхъ возможныхъ символовъ союза, — неразрушимый, дѣйствительно, гораздо болѣе драгоцѣнный въ этомъ отношеніи, чѣмъ всѣ другіе союзы и договоры? Мы можемъ представить себѣ его высоко сіяющимъ надъ всѣми англійскими народами. Изъ Параматы, изъ Нью-Іорка, откуда бы ни было и подъ какими бы ни было городскими устройствами, англійскіе мужчины и женщины станутъ говорить другъ другу: «Да, этотъ Шекспиръ нашъ: мы произвели его, мы думаемъ и говоримъ имъ, мы одной крови, одной породы съ нимъ» Самый простой политическій смыслъ можетъ, если ему угодно, подумать объ этомъ.

Да, истинно великое дѣло для націи имѣть высказанное слово,— великое дѣло для нея, если она произвела человѣка, который *мелодически* выговоритъ сердце ея. Италія. бѣдная Италія лежитъ раздробленная, разъединенная: даже въ протоколахъ и договорахъ не существуетъ ея единства, — и, однакожъ, эта благородная Италія въ сущности *едина*. Италія произвела своего Данта, Италія можетъ говорить. Не всякая страна имѣетъ голосъ генія, чтобъ слышали ее всѣ люди и всѣ времена.

Шекспиръ.

I.

Литература и театръ въ Англіи до Шекспира.

Имя Шекспира давно извѣстно въ Россіи, и большая часть сочиненій его переведены на русскій языкъ, а нѣкоторыя изъ нихъ, какъ «Гамлетъ», «Отелло», «Макбетъ», даже по нѣскольку разъ; наконецъ еще у всѣхъ живы въ памяти тѣ глубокія и незгладимыя впечатлѣнія, какія производили въ театрѣ «Гамлетъ», «Отелло», «Лиръ»,—слѣдовательно, о геніи Шекспира знаютъ не одни диллетанты и литераторы, а, можно сказать, вся русская публика. И совсѣмъ тѣмъ у насъ нѣтъ до сихъ поръ ничего сколько-нибудь обстоятельнаго... не говоримъ: о жизни Шекспира, о которой вообще извѣстно очень мало,—но объ его произведеніяхъ, о которыхъ столько писано и пишется въ Англіи, Германіи и Франціи. Все, что появлялось о нихъ въ русскихъ журналахъ, ограничивалось бо́льшею частію однѣми краткими или поверхностными замѣтками. Въ послѣднее-же время, когда сцена наша начала принимать преимущественно русскій, національный характеръ, имя великаго англійскаго драматика почти не упоминается въ русской литературѣ и интересъ къ его произведеніямъ, какъ кажется, совсѣмъ остылъ. Спѣшимъ оговориться, что мы вовсе далеки отъ того, чтобы приписывать это обстоятельство упадку вкуса въ нашей публикѣ: напротивъ, этотъ фактъ кажется намъ самымъ утѣшительнымъ и благотворнымъ. Но, кромѣ этого утѣшительнаго факта, публика русская, столь долгое время видѣвшая на сценѣ почти исключительно одни только переводы иностран-

ныхъ пьесъ или подражанія имъ, естественно, такъ должна была обрадоваться появленію наконецъ своихъ родныхъ, такъ близкихъ, понятныхъ ей и такъ прекрасно написанныхъ произведеній, что забыла даже свои прежнія наслажденія Шекспиромъ. Личное и свое интересуетъ всегда гораздо болѣе, чѣмъ общечеловѣческое. Надо къ этому прибавить еще и то обстоятельство, что Шекспиръ требуетъ для себя такихъ актеровъ, которые выходятъ изъ ряда просто талантливыхъ актеровъ: необходимы большіе и почти геніальные таланты для воспроизведенія его идеальныхъ лицъ и вмѣстѣ столь совершенно родныхъ человѣческой природѣ. Какъ-бы то ни было, но Шекспиръ, кажется, забытъ у насъ и на сценѣ, и въ литературѣ, и въ публикѣ. Но тѣмъ не менѣе онъ все-таки остался первымъ драматическимъ геніемъ въ мірѣ, и, несмотря на 250 лѣтъ, отдѣляющія насъ отъ него, всякій мыслящій и поэтическій умъ найдетъ въ его произведеніяхъ болѣе пищи и наслажденія, нежели въ произведеніяхъ всѣхъ поэтовъ древняго и новаго времени. Безъ сомнѣнія, въ этомъ заключается причина, почему въ Англіи и Германіи не перестаютъ изучать Шекспира. Не говоря уже о томъ, что въ этихъ странахъ существуетъ, можно сказать, почти цѣлая литература о немъ,—но безпрестанно являются еще новыя изслѣдованія объ его жизни и произведеніяхъ. Въ послѣднее время особенно обратило на себя вниманіе сочиненіе Гервинуса (Shakespear, von G. G. Gervinus), въ 4 томахъ, которое можно считать лучшимъ изъ всего того, что до сихъ поръ было писано о Шекспирѣ. Гервинусъ, какъ добросовѣстный ученый, воспользовался всѣмъ, что сдѣлано было англійскими комментаторами и издателями Шекспира и нѣмецкими критиками его, и потому сочиненіе его представляетъ окончательный результатъ всего того, что извѣстно теперь объ этомъ поэтѣ. Желая познакомить нашихъ читателей съ этимъ сочиненіемъ, мы извлекаемъ изъ него то, что у Гервинуса составляетъ собственно вступленіе къ критическому изложенію произведеній Шекспира, именно: очеркъ состоянія литературы и театра въ Англіи при началѣ драматической дѣятельности Шекспира. Къ сожалѣнію, въ настоящемъ своемъ видѣ сочиненіе Гервинуса, при всѣхъ своихъ достоинствахъ, не совсѣмъ удобно для русской публики: оно очень растянуто, исполнено повтореній, нѣкоторой высокопарности и, кромѣ того, написано языкомъ, не отличающимся ни точностью, ни простотою. Потому въ переводѣ нашемъ мы старались удержать всѣ существенныя качества сочиненія нѣмецкаго ученаго, отстранить все то, что, по

нашему мнѣнію, могло вредить ему въ глазахъ русскихъ читателей.

Что касается до критической стороны сочиненія Гервинуса, то, несмотря на упомянутые нами недостатки его, оно далеко превосходитъ всѣ критическіе разборы произведеній Шекспира, явившіеся до сихъ поръ въ Англіи и Германіи. Французская критика въ этомъ отношеніи была крайне слаба. Вышедшая въ прошломъ году книга Гизо: «Shakespeare et son temps», есть не болѣе, какъ второе изданіе статей его о драмахъ Шекспира. Въ первый разъ статьи эти напечатаны были въ 1821 году, при новомъ изданіи Летурнерова перевода Шекспира, исправленнаго Гизо. Можетъ быть, въ 1821 году, когда во Франціи имѣли весьма смутное понятіе объ англійскомъ поэтѣ, статьи Гизо и могли имѣть какое-нибудь значеніе, но въ настоящее время книга его не только ничего не прибавитъ къ извѣстности ея знаменитаго автора, но рѣшительно можетъ быть отнесена къ слабымъ произведеніямъ его молодости. Въ прошломъ же году Филаретъ Шаль издалъ свои Etudes sur Shakespeare, изъ которыхъ видно, что онъ знакомъ съ лучшими изслѣдованіями о Шекспирѣ, вышедшими въ Англіи и Германіи. Преимущественно пользовался онъ сочиненіями: Кольера—«History of the englische Stage», Тика — «Shakespear's Vorschule» и Ульрици—«Ueber Shakespear dramatische Kunst». Благодаря этимъ источникамъ, книга Филарета Шаля въ критическомъ отношеніи гораздо выше статей Гизо, но тѣмъ не менѣе болѣе походитъ на бойко написанное похвальное слово, нежели на дѣльное изученіе. Кромѣ того, этюды эти необыкновенно отрывочны, скомканы и исполнены какой-то тревожной поспѣшности; кропотливая начитанность автора скорѣе можетъ озадачить и запутать непривыкшаго къ французской манерѣ читателя, нежели дать ему понятіе о предметѣ. До сихъ поръ еще національная гордость французовъ, поддерживаемая ихъ малымъ знакомствомъ съ иностранными литературами и отчасти происходящая отъ неспособности языка ихъ въ точности передавать поэтовъ германскаго племени,— до сихъ поръ, повторяемъ, національная гордость французовъ никакъ не можетъ допустить, чтобы Расинъ и Корнель не были первыми драматическими геніями въ мірѣ,—и забавно видѣть, съ какимъ стараніемъ уклоняется Ф. Шаль при всякомъ случаѣ, когда приходится сказать, что Шекспиръ выше классическихъ французскихъ трагиковъ. Даже лучшіе и первоклассные французскіе умы подвержены этому литературному предразсудку. Вотъ, напримѣръ, что гово-

ритъ Викторъ Кузенъ въ статьѣ своей «De l'art français au XVII siècle» [1]: «Шекспиръ, пожалуй, выше Корнеля обширностью и богатствомъ драматическаго генія. Вся человѣческая природа, кажется, въ его распоряженіи, и онъ воспроизводитъ различныя сцены жизни въ ихъ красотѣ и безобразіи, въ ихъ величіи и низости. Всего лучше онъ въ изображеніи страстей ужасныхъ или граціозныхъ. Отелло, лэди Макбетъ — ревность и честолюбіе,— Джюльета и Дездемона—безсмертныя имена юной и несчастной любви. Но если у Корнеля меньше воображенія, за-то у него болѣе души. Онъ не столько разнообразенъ, но за-то болѣе глубокъ. Если онъ не выводитъ на сцену столько разнообразныхъ характеровъ, за-то тѣ, которые выводитъ онъ, суть самые высокіе, какіе только могутъ быть представлены человѣчеству. Зрѣлища, изображаемыя имъ, не такъ раздираютъ душу и вмѣстѣ съ тѣмъ они деликатнѣе и возвышеннѣе. Что такое меланхолія Гамлета, горесть Лира и даже всѣмъ пренебрегающее мужество Цезаря передъ великодушіемъ Августа, который, владѣя вселенной, старается владѣть самимъ собою,—передъ Шименой, жертвующей любовью чести, и особенно передъ этою Полиною, которая не допускаетъ даже въ глубинѣ души своей невольнаго вздоха къ тому, котораго она не должна болѣе любить. Корнель постоянно витаетъ въ самой возвышенной сферѣ. Онъ попеременно то римлянинъ, то христіанинъ. Онъ говоритъ устами героевъ; онъ пѣвецъ добродѣтели, поэтъ воиновъ и политиковъ. Не надо забывать притомъ, что Шекспиръ былъ въ свое время почти единственнымъ поэтомъ въ Англіи, тогда какъ послѣ Корнеля слѣдуетъ еще Расинъ, котораго одного достаточно было бы для политической славы цѣлой націи».

Русскимъ читателямъ, не воспитаннымъ въ литературныхъ французскихъ предразсудкахъ и сколько-нибудь знающимъ Шекспира, покажется болѣе нежели страннымъ это сужденіе. Впрочемъ, оно совершенно въ духѣ общаго французскаго воззрѣнія на искусство, ищущаго въ немъ не дѣйствительности, природы и жизни, а отвлеченныхъ идеаловъ или поощрительныхъ примѣровъ. На этомъ же воззрѣніи запуталась и Жоржъ-Сандъ, и оно до того вошло въ духъ французовъ, что всѣ искусства у нихъ теперь пропитаны имъ, исключая, впрочемъ, ландшафтной живописи, которая, къ несчастію, никакъ не можетъ еще придумать идеальныхъ горъ и лѣсовъ.

[1]) Revue des deux mondes, 1 Juin 1853.

До сихъ поръ образцомъ художественной критики остаются тѣ немногія страницы, которыя написалъ Гёте о Гамлетѣ въ своемъ «Вильгельмѣ Мейстерѣ». Надобно замѣтить, что мнѣніе, господствовавшее въ то время о Гамлетѣ, было совершенно противоположно со взглядомъ Гёте. Вотъ какъ думалъ о Гамлетѣ Вольтеръ законодатель вкуса того времени: «Гамлетъ—писалъ онъ—сходитъ съ ума во второмъ актѣ,—а въ третьемъ сходитъ съ ума его возлюбленная; Гамлетъ убиваетъ отца ея, принимая его за мышь,—а героиня бросается въ воду. На сценѣ роютъ ей могилу; могильщики, съ черепами въ рукахъ, разговариваютъ между собой двусмысленностями, достойными ихъ, а принцъ Гамлетъ на ихъ отвратительныя глупости отвѣчаетъ не менѣе отвратительными грубостями. Между тѣмъ одинъ изъ актеровъ завоевываетъ Польшу. Гамлетъ, мать его и отчимъ пируютъ, пьютъ, бранятся и дерутся на сценѣ и наконецъ убиваютъ другъ друга».

Вотъ сужденіе, господствовавшее до Гёте о «Гамлетѣ», и вотъ поразительный примѣръ того, какъ важна роль дѣльной и проницательной критики для уразумѣнія публикою произведеній искусства, и особенно такихъ, которыя отдалены отъ насъ столѣтіями. Явился взглядъ Гёте — и весь этотъ мнимый хаосъ вдругъ оказался гармоническимъ міромъ, исполненнымъ чуднаго порядка. Онъ указалъ на постоянную связь, соединяющую всѣ эти, повидимому, распадающіеся сцены и характеры, на постоянную мысль, къ которой примыкаютъ каждое лицо и каждое дѣйствіе. Всякая странность въ характерахъ вдругъ нашла себѣ объясненіе, всякая кажущаяся случайность роли и дѣйствія—свою необходимость, каждый побочный эпизодъ явился въ связи съ цѣлымъ. Все это было тогда ново и неслыханно. Шекспира такъ всѣ привыкли считать необразованнымъ, грубымъ дитятею природы, что никакъ не могли вѣрить, чтобы нужно было отыскивать въ его произведеніяхъ обдуманное, гармоническое построеніе, никакъ не могли вѣрить, чтобы тотъ, кто до тѣхъ поръ слылъ за геніальнаго дикаря, былъ въ сущности такимъ спокойнымъ и глубоко разсудительнымъ мыслителемъ.

Къ сожалѣнію, нѣмецкіе критики и эстетики въ своихъ сужденіяхъ о Шекспирѣ не пошли по пути, указанному имъ Гёте, а свернули на путь философской критики. Гервинусъ сознаетъ ошибочность этого направленія и въ своихъ разборахъ произведеній Шекспира, къ счастію, остается чуждымъ ему, — разумѣется, на сколько возможно это человѣку германскаго образова-

нія. Говоря вообще, это самый здравый изъ всѣхъ нѣмецкихъ критиковъ Шекспира. Весьма справедливо замѣчаетъ онъ, что «нѣмецкая философская метода сужденія *не совсѣмъ* приложима къ поэтическимъ произведеніямъ такого времени, собственная философія котораго искала знанія совсѣмъ на иномъ пути, нежели на какомъ ищетъ его наша философія; и въ особенности не совсѣмъ приложима она къ сочиненіямъ поэта такого твердаго и здраваго ума, руководителями котораго въ мірѣ и жизни были только его собственные глаза и уши, и который, какъ, повидимому, не исполненъ онъ философскаго глубокомыслія, еще гораздо дальше Гёте стоялъ отъ философіи. Точно такъ-же и философія должна быть удалена отъ его произведеній: приложеніе сухихъ философскихъ отвлеченностей къ этимъ свѣжимъ цвѣтамъ жизни можетъ вести только къ самымъ ложнымъ результатамъ».

Надобно признаться, впрочемъ, что, несмотря на всѣ бывшіе, настоящіе и будущіе критическіе разборы Шекспира, ясное и отчетливое пониманіе его произведеній возможно только въ ихъ сценическомъ представленіи, потому что для сцены единственно они были писаны. Отдѣленіе драматической поэзіи отъ сцены, вслѣдствіе чего такъ хромаютъ теперь оба эти искусства, не существовало при Шекспирѣ. Одно изъ затрудненій къ совершенно ясному пониманію его пьесъ заключается въ томъ, что мы ихъ читаемъ, а не смотримъ: будь онѣ представляемы актерами, стоящими въ уровень съ поэтомъ, тогда, вмѣсто всѣхъ нынѣшнихъ критическихъ трудовъ, пьесы его обратились бы для насъ въ одно легкое наслажденіе. А въ чтеніи—ихъ поэтическія красоты, тонкая и глубокообдуманная характеристика, ихъ жизненная мудрость и сверхъ того еще намеки на отношенія и лица того времени,—все это раздробляетъ наше вниманіе, требуетъ отъ читателя умственнаго усилія и, слѣдовательно, не представляетъ того легкаго наслажденія, какого обыкновенно требуютъ отъ произведеній искусства.

I.

Понимать поэтовъ вообще почти невозможно безъ нѣкотораго литературнаго образованія; но Шекспиръ въ этомъ отношеніи составляетъ исключеніе изъ всѣхъ поэтовъ древняго и новаго міра, потому что каждый человѣкъ, даже совершенно чуждый литературнаго образованія, непремѣнно почувствуетъ поэтическую силу его. Впрочемъ, достоинство Шекспира заключается не въ одномъ

его поэтическомъ величіи: практическіе англичане недаромъ же называютъ сочиненія его *книгою житейской мудрости* и вѣрнѣйшимъ зеркаломъ міра и людей. Дѣйствительно, созданія его раскрываютъ передъ нами всѣ стороны души человѣческой, всѣ положенія семейной, общественной и исторической жизни. Онъ вводитъ насъ и въ событія римскаго міра, и въ миѳическое время галло-британскаго народа, и въ тревожный, романтическій міръ рыцарства, и, наконецъ, въ свою отечественную исторію, и, изображая всѣ эти разнообразныя эпохи и отношенія, поэтъ такъ высоко стоитъ надъ предразсудками и партіями своего времени, обнаруживаетъ такое вѣрное пониманіе нравовъ, искусствъ, государства, такое глубокомысленное воззрѣніе на народы и времена, что почти не вѣрится, что онъ принадлежитъ XVI вѣку, а не нашему, несравненно болѣе зрѣлому и опытному. Житейская мудрость его и знаніе людей истинно поразительны, и авторитетъ его тѣмъ непреложнѣе, что Шекспиръ почерпнулъ ихъ не изъ книгъ или умственныхъ теорій, а изъ собственнаго наблюденія надъ свѣтомъ и людьми, выработаннаго самою многосторонней внутреннею жизнію. И, несмотря на все это, Европа почти двѣсти лѣтъ ничего не знала о такомъ великомъ поэтѣ, да и потомъ, когда она уже услыхала о немъ, такъ медленно понимались его достоинства, что Шекспиръ долгое время оставался для нея какою-то неразрѣшимою загадкою. Такое странное обстоятельство можно объяснить только изъ литературной исторіи Англіи.

Ни въ какой странѣ Европы не было издавна такой народной любви къ поэзіи, какъ въ Англіи. Правда, что Германія имѣла своихъ миннезингеровъ, Франція своихъ труверовъ и трубадуровъ, но тамъ эти представители народной поэзіи почти тотчасъ же примкнули къ высшимъ сословіямъ и скоро исчезли. Въ Англіи, напротивъ, вся исторія ея, можно сказать, слита съ ея менестрелями: они не только признаны были узаконеніями, но существовали какъ отдѣльное общественное сословіе, имѣвшее свои права, свое вліяніе и свои нравы, и безъ котораго не обходились никакіе праздники и увеселенія. Какъ древніе британскіе барды и скандинавскіе скальды, менестрели Старой Англіи, въ продолженіе многихъ вѣковъ, сохраняли въ ней вліяніе своихъ предшественниковъ. Позже всѣхъ странъ покоренная Римомъ и всѣхъ скорѣе оставленная имъ, Англія вовсе не получила того глубокаго и повсемѣстнаго отпечатка римской цивилизаціи, какой остался, напримѣръ, на Галліи. Древнее британское населеніе исчезло или

разсѣялось передъ завоеваніями англовъ и саксовъ; затѣмъ покореніе англовъ датчанами и впослѣдствіи покореніе обоихъ этихъ племенъ норманнами образовало народонаселеніе не противоположное по своимъ племенамъ, а родственное по своему общему германскому корню и, слѣдовательно, близкое по своимъ правамъ и обычаямъ. Побѣжденные въ Англіи норманнами, саксы и датчане, конечно, были угнетены, но не такъ, какъ, напримѣръ, было въ Галліи, гдѣ варварскіе обычаи германскихъ побѣдителей должны были безпрестанно оскорблять изнѣженную цивилизацію побѣжденныхъ галловъ. Правда, что въ Англіи все народонаселеніе, и побѣдители и побѣжденные, было одинаково варварское, за-то оно было однородное и родственное, такъ что и христіанство здѣсь имѣло совсѣмъ другое развитіе, нежели въ средней и южной Европѣ. Франки, напримѣръ, обращенные въ христіанство, нашли въ завоеванной ими Галліи римское духовенство, уже богатое, сильное и уважаемое, которое естественно начало стараться о преобразованіи постановленій, идей, нравовъ и вѣрованій своихъ завоевателей. Напротивъ, христіанское духовенство саксовъ было само саксонское, такое же грубое и варварское, какъ и его духовная паства, но за-то вполнѣ родственное ей и раздѣлявшее всѣ ея чувства и воспоминанія. Такимъ образомъ, возникающая цивилизація Англіи съ самаго начала своего стала развиваться, чуждая заимствованныхъ формъ и иностранныхъ элементовъ, которые замѣшались въ цивилизацію южной Европы. Это обстоятельство, усвоившее всю политическую исторію Англіи, не могло не имѣть рѣшительнаго вліянія какъ на характеръ англійской націи, такъ и на развитіе ея поэзіи.

Въ Старой Англіи поэзія и представитель ея менестрель слиты со всѣми замѣчательными событіями ея исторіи: по народнымъ легендамъ, король Альфредъ, переодѣтый менестрелемъ, приходитъ въ лагерь датчанъ; за четыре вѣка до него, саксонецъ Бардульфъ менестрелемъ пробирается въ городъ Іоркъ, въ которомъ бритты осаждаютъ брата его Кольгрима; шестьдесятъ лѣтъ позже, менестрель проводитъ датскаго короля Алафа въ лагерь Ательстона: наконецъ, въ XII вѣкѣ менестрель освобождаетъ Ричарда-Львиное-Сердце. Положимъ, что все это не болѣе, какъ народныя легенды, но онѣ показываютъ, какое важное мѣсто занимали менестрель и его искусство въ народномъ воображеніи. Впрочемъ, не однѣ легенды и хроники свидѣтельствуютъ о народности менестрелей: въ 1315 году, при Эдуардѣ Второмъ, Королевскій Совѣтъ,

желая прекратить бродяжничество, издалъ повелѣніе, запрещавшее прохожимъ останавливаться въ монастыряхъ и замкахъ бароновъ, «кромѣ менестрелей». Въ 1316 году, въ то время, когда король Эдуардъ праздновалъ въ Вестминстерѣ Духовъ день, въѣхала въ залу переодѣтая менестрелемъ женщина, на разубранномъ конѣ, «по обычаю менестрелей», и, подавъ королю письмо, тотчасъ же выѣхала изъ залы. Король, недовольный письмомъ, сдѣлалъ строгій выговоръ привратникамъ, которые, въ оправданіе свое, отвѣчали, что «никогда не было въ обычаѣ отказывать менестрелямъ во входѣ въ королевскій дворецъ». Изъ обнародованныхъ монастырскихъ и церковныхъ архивовъ видно, что въ XV вѣкѣ нанимали менестрелей на всякій праздникъ, какъ для увеселенія собирающагося народа, такъ и для самой монашествующей братіи. Словомъ, гдѣ только собирался народъ—на монастырскихъ праздникахъ, на ярмаркахъ, въ деревняхъ и замкахъ — тамъ были непремѣнно и менестрели, распѣвая свои баллады о народныхъ герояхъ, о подвигахъ владѣтелей замковъ, о битвахъ Перси съ Дугласами, о Робинѣ Гудѣ, и безчисленное множество другихъ, давно уже совершенно утратившихся изъ народной памяти.

Возрожденіе классической литературы въ Италіи въ XV вѣкѣ, вкусъ къ которой быстро распространился въ Англіи и охватилъ ея высшія сословія, повело, съ одной стороны, къ уничтоженію менестрелей, а съ другой—къ упадку народной поэзіи и отдѣленію ея отъ литературы собственно. Уже въ началѣ царствованія королевы Елисаветы парламентскій актъ поставилъ менестрелей на ряду съ нищими и бродягами. Образованныя сословія, пораженныя удивленіемъ къ древнему міру, съ презрѣніемъ смотрѣли на менестрелей и, увлеченные стройной красотой его произведеній, съ жаромъ бросились изучать ихъ и думали только о подражаніи своимъ классическимъ образцамъ. Естественно, что слѣдствіемъ всего этого было рѣшительное пренебреженіе національнаго элемента, такъ что, можно сказать, до самого конца XVI вѣка, когда появились уже произведенія Шекспира, въ Англіи не было собственно національной литературы. Конечно, были англійскіе поэты, но не было англійской національной поэзіи, потому что поэты эти были бо́льшею частію только ученые, изучившіе латинское и итальянское стихотворство и старавшіеся подражать своимъ латинскимъ и итальянскимъ образцамъ. Ихъ сонеты, аллегоріи и разсказы естественно не могли имѣть въ себѣ много національнаго. Шекспиръ первоначально своими повѣствовательными стихотвореніями и со-

нетами вступилъ тоже въ ряды этихъ поэтовъ. И такъ, почти до половины царствованія королевы Елисаветы англійская литература состояла изъ подражанія иностраннымъ образцамъ, французскимъ и испанскимъ рыцарскимъ романамъ, итальянской поэзіи и новеллистикѣ. Но на сценѣ англійской сталъ впервые проступать народный саксонскій характеръ, и возникавшій театръ сдѣлался очень скоро почти исключительной національной собственностью. Любовь къ театру быстро охватила дворъ, дворянство и народъ и въ теченіе какихъ-нибудь двадцати-пяти лѣтъ театръ совершенно вышелъ изъ своего до тѣхъ поръ весьма низкаго положенія. До Генриха VIII англійскія театральныя пьесы были слабыми или грубыми драматическими попытками, а уже дворы Елисаветы и Іакова особенно любили шекспировскія пьесы, и народъ преимущественно посѣщалъ представленія его трупы. Можетъ быть, современники Шекспира и не вполнѣ понимали достоинства его произведеній, но все-таки, кажется, предчувствовали ихъ. Бенъ-Джонсонъ, напримѣръ, въ стихотвореніи своемъ на смерть Шекспира, напечатанномъ въ 1623 году, высоко ставилъ его надъ всѣми англійскими драматиками:

«Торжествуй, моя Англія—говоритъ Бенъ-Джонсонъ — ты можешь указать у себя на такого поэта, передъ которымъ должны преклониться всѣ театры Европы. Онъ принадлежитъ не одному нашему вѣку, а всѣмъ временамъ!» и проч.

Эти слова показываютъ, какъ высоко уже ста ли Шекспира его современники, а еще Бенъ-Джонсонъ считался завистникомъ и соперникомъ Шекспира. Но, однакожъ, тѣмъ не менѣе Шекспиръ, котораго достоинства понимали знатоки и чувствовали его современники, при жизни своей далеко не пользовался обширною славой. Черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ по смерти своей онъ былъ почти совсѣмъ забытъ и потомъ болѣе вѣка оставался въ совершенной невзвѣстности. Постараемся вкратцѣ изложить причины такого страннаго забвенія.

Любовь, которую оказывали къ произведеніямъ Шекспира при жизни его, никакимъ образомъ не могла быть всеобщею уже потому, что театральное искусство было въ то время ремесломъ, на которое вообще смотрѣли очень дурно. Духовенство, сословіе судейское, среднее сословіе, лондонскій лордъ-меръ и городской совѣтъ постоянно были противъ театровъ и актеровъ. Набожность и строгіе нравы сильно возставали противъ чувственнаго, свѣтскаго искусства; даже писатели нападали на театръ, какъ на обще-

ственную порчу. Сами драматическіе авторы, какъ напримѣръ, Гринъ и Госсонъ, раскаявались въ старости, какъ дѣлывали это рыцарскіе эпическіе поэты въ XIV вѣкѣ, въ своей прежней грѣховной дѣятельности, заклинали своихъ друзей бросить грѣшное искусство и, для искупленія своихъ грѣховъ, писали набожныя сочиненія. Самые горячіе защитники театра соглашались, что это такое дѣло, которое не можетъ существовать безъ подпоры и покровительства. Въ узаконеніяхъ того времени актеровъ постоянно ставили на ряду съ фокусниками, фиглярами, бродягами и разнощиками всякой дряни. Такимъ образомъ, во время своего самаго цвѣтущаго положенія драматическое искусство въ Англіи должно было постоянно защищаться отъ угрозъ и преслѣдованій яростныхъ и сильныхъ враговъ. Правда, что положеніе актера было тогда очень выгодно, но на немъ лежало нравственное пятно: актеръ былъ богатъ, но отдѣленъ отъ общества; а театральный писатель, находясь въ совершенной зависимости отъ актера и не раздѣляя его денежныхъ выгодъ, былъ точно такъ же, какъ и тотъ, отвергаемъ обществомъ.

Вообще, положеніе драматическихъ писателей было въ то время въ Англіи весьма незавиднымъ. Съ ними было не то, что съ французскими и нѣмецкими поэтами прошлаго вѣка, когда ничто другое не развлекало вниманія публики и когда литературное движеніе одно наполняло собою всю жизнь общества и господствовало надъ всѣми другими интересами. Исторія Англіи до утвержденія въ ней протестантизма Елисаветою, была самою тревожною и воинственною. Болѣе вѣка—съ 1339 до 1453 года—продолжавшаяся война съ Франціей выказала въ великолѣпномъ блескѣ мужество англійскаго рыцарства и воинственные таланты его предводителей: Чернаго Принца и короля Генриха V. Тотчасъ за тѣмъ возгорѣлась кровопролитная междоусобная война домовъ Ланкастерскаго и Іоркскаго, извѣстная подъ названіемъ войнъ Красной и Бѣлой Розы. Въ этой войнѣ, продолжавшейся тридцать лѣтъ, съ 1453 до 1483 года, погибла почти вся англійская аристократія бароновъ и болѣе милліона народа, такъ что при Генрихѣ VII оставалось въ верхней палатѣ только двадцать семь лордовъ. Послѣ тяжелыхъ и тревожныхъ царствованій своенравнаго Генриха VIII и католической Маріи Тюдоръ, восшествіе на престолъ Елисаветы было истиннымъ благодѣяніемъ для Англіи. Съ этого времени начались и благоденствіе, и величіе ея. Религіозная самостоятельность націи, искусства и науки, свойственныя духу англійскаго

народа, будущая морская сила и политическое значеніе государства,—все это впервые стало обнаруживаться въ царствованіе Елисаветы. Необыкновенно быстро началъ тогда развиваться въ Англіи духъ предпріимчивости, торговли, промышленности, вмѣстѣ съ тѣмъ во внѣшнихъ сношеніяхъ своихъ, и именно въ протестантской борьбѣ своей съ католической Испаніей и папой, англійская политика приняла чисто національный характеръ. Гибель «непобѣдимаго испанскаго флота» (1588), посланнаго для завоеванія Англіи, отважныя морскія экспедиціи, образовавшія въ то время цѣлый рядъ героическихъ моряковъ,—всѣ эти событія вмѣстѣ утвердили политическое превосходство маленькой Англіи надъ тогдашнею почти всемірною монархіею Испанскою и положили основаніе ея будущему морскому величію. Послѣ присоединенія къ ней Шотландіи, послѣдовавшаго во кончинѣ Елисаветы, начались счастливыя колоніальныя предпріятія; способствуя развитію торговли и промышленности, начали они быстро распространять внѣшнее вліяніе государства. Естественно, что при этой юной политической дѣятельности, при этомъ, только что обнаружившемся національномъ чувствѣ, среди такихъ важныхъ практическихъ и государственныхъ интересовъ, литература, и въ особенности театральная литература, могла занимать очень незамѣтное мѣсто. Отсюда легко понять, почему средь столь важныхъ государственныхъ событій, такой философъ, какъ Бэконъ, и такой поэтъ, какъ Шекспиръ, хотя и были замѣчены знатоками, но далеко не имѣли всеобщей извѣстности. Слава Аріоста и Тасса и впослѣдствіи Расина быстро пронеслась по всему европейскому свѣту, а о Шекспирѣ въ XVII вѣкѣ никто не слыхалъ внѣ Англіи, и даже свидѣтельства о его прежней славѣ въ отечествѣ надобно было впослѣдствіи отыскивать съ большимъ трудомъ. Такимъ образомъ даже одна извѣстность Шекспира должна была съ самого начала бороться съ враждебными обстоятельствами; тѣмъ менѣе могло быть рѣчи о пониманіи его произведеній. При жизни его на пьесы его только смотрѣли, и онѣ написаны были единственно для представленія; кто ихъ не видалъ—совсѣмъ не зналъ ихъ: съ драматическимъ искусствомъ поэта было почти тоже, что съ искусствомъ актера, которое имѣетъ ту бѣдственную участь, что его невозможно ни оковать, ни уловить, и исчезаетъ оно въ то-же самое мгновеніе, въ которое чаруетъ собою зрителей. Важные и серьезные люди того времени съ состраданіемъ посмѣивались надъ легкомысленнымъ занятіемъ, ожидавшимъ себѣ

безсмертія отъ своихъ театральныхъ стишковъ. Изъ шекспировскихъ пьесъ при жизни его напечатаны были очень немногія; сочиненія его явились уже семь лѣтъ спустя послѣ его смерти, въ 1623 году, собранныя его товарищами. Въ то время произведенія его были еще въ нѣкоторой чести, хотя нашлись уже порицатели и гонители ихъ: затѣмъ, въ скоромъ времени о нихъ совершенно забыли.

Съ 1642 года начались въ Англіи религіозныя междоусобныя войны, и въ тотъ-же годъ закрыты были всѣ театры въ Англіи: строгій пуританизмъ не могъ терпѣть такихъ грѣховныхъ заведеній. Двадцатилѣтнее кровопролитіе и совершенное преобразованіе общественной и частной жизни въ Англіи уничтожили самое воспоминаніе о театрѣ и литературѣ, современныхъ Шекспиру: междоусобныя войны такъ потрясли націю и ея образованность, что она сдѣлалась ко всему равнодушна. Послѣ водворенія спокойствія, при Карлѣ II и Іаковѣ II, вмѣстѣ съ придворными увеселеніями воротился, правда, и театръ, но уже въ публикѣ не было къ нему такого участія, какъ по время Шекспира, да и кромѣ того театръ этотъ сформировался по вкусу тогдашняго двора, легкому и поверхностному, для котораго вовсе не шли глубокомысленныя произведенія Шекспира. Вскорѣ затѣмъ началось господство французской литературы, изысканный и вылощенный вкусъ которой былъ въ рѣшительной противоположности съ національнымъ характеромъ шекспировскихъ пьесъ. Впрочемъ, начало этого направленія показывалось еще при жизни Шекспира: живший въ то время критикъ Томасъ Раймеръ писалъ, что у обезьяны больше вкуса и природы, чѣмъ у Шекспира. Сочиненія Эддисона и Попе составляли тоже совершеннѣйшую противоположность съ произведеніями Шекспира. Господствовавшій вкусъ былъ до такой степени противъ него, что когда въ 1709 году Николай Роу (Row) предпринялъ изданіе его сочиненій и попробовалъ составить по преданіямъ его біографію, то оказалось, что объ этомъ великомъ поэтѣ ничего не было извѣстно; едва можно было собрать оригиналы его сочиненій, а изъ всей жизни его сохранились только два-три пустые анекдота, отброшенные впослѣдствіи критикой. До сихъ поръ самыя тщательныя изысканія едва могли отыскать кой-какія скудныя извѣстія о жизни Шекспира. Отъ Реставраціи до Гаррика, въ первой половинѣ XVIII вѣка, весьма немногія изъ пьесъ его были играны, и то большею частію въ самомъ искаженномъ видѣ. Мильтонъ — величайшій поэтъ Англіи

послѣ Шекспира, однакожъ, зналъ и читалъ его: онъ находилъ, что Шекспиръ своими произведеніями оставилъ по себѣ такой памятникъ, которому нѣтъ подобнаго въ мірѣ.

Въ XVIII вѣкѣ, когда во всей Европѣ литературная жизнь заслонила собою жизнь политическую и религіозную, начали и въ Англіи отыскивать старую литературу и вмѣстѣ съ тѣмъ Шекспира. Начиная отъ Роу и Поне (1700—1723) и до нашего времени печаталось почти каждыя десять лѣтъ изданіе его произведеній, съ поясненіями и комментаріями: таковы изданія Теобальда, Ганмера, Уарбортона, Джонсона, Стивенса, Мэлона, Рида и др. Относительно обсужденія и оцѣнки поэта, какъ эти изданія, такъ и слѣдовавшія за ними представляютъ очень мало дѣльнаго: всѣ они сдѣланы были подъ господствовавшимъ тогда вліяніемъ французскаго вкуса. Оракуломъ этого вкуса былъ Вольтеръ. Къ трагедіи своей «Семирамида» приложилъ онъ разсужденіе о трагедіи, въ которомъ, между прочимъ, говоритъ, что въ Шекспирѣ самое высокое перемѣшано съ самымъ пошлымъ, Гамлета называетъ плодомъ воображенія пьянаго дикаря, грубою, варварскою пьесою, которую не могла бы вынести самая низкая чернь во Франціи и Италіи. Такъ судилъ Вольтеръ: каковы же могли быть другіе судьи, которые въ поэзіи смыслили еще меньше его! Уарбортонъ, напримѣръ, писалъ, что онъ подобныхъ писакъ, какъ Шекспиръ, перелистовывалъ только въ своей молодости, для отдыха отъ серьёзныхъ занятій! Какъ смѣшно теперь читать педантическое резонерство всѣхъ этихъ критиковъ и поясните лей Шекспира: въ Германіи Тикъ и Шлегель достаточно осмѣяли ихъ. Но труды старыхъ издателей Шекспира имѣли, однакожъ, и свою почтенную и дѣльную сторону: до нихъ дошли произведенія поэта почти уже чуждыя имъ по языку своему, по нравамъ и отношеніямъ, въ нихъ представляемымъ; позднѣйшіе изъ этихъ издателей, и между ними особенно Джонсонъ, посредствомъ самыхъ усиленныхъ изысканій, впервые сдѣлали поэта доступнымъ для массы читателей: множество до того времени непонятныхъ мѣстъ въ его пьесахъ обратили они, возстановленіемъ текста и своими объясненіями, въ первоклассныя красоты, и вмѣстѣ съ тѣмъ многое испорченное въ языкѣ переписчиками, посредствомъ остроумныхъ предположеній, преобразилось въ высокую поэзію. Эти кропотливые труженики впервые открыли націи скрытыя ея сокровища, и съ тѣхъ поръ начались и безпрестанно продолжаются новыя изданія сочиненій Шекспира. Безъ этихъ тружениковъ, Европа, вѣроятно, ничего не знала бы о немъ.

Для внутренняго пониманія поэта эти издатели, однакожъ, сдѣлали немного: въ этомъ отношеніи все въ нихъ ограничивается одними отрывочными психологическими и эстетическими замѣтками. У Уарбортона, у Джонсона, у Стивенса — самаго остроумнѣйшаго изъ нихъ — можно найти отличныя поясненія нѣкоторыхъ мѣстъ, характеровъ, выраженій, — поясненія, противорѣчащія ихъ французскому вкусу и литературнымъ предразсудкамъ и доказывающія, какъ величіе поэта противъ ихъ воли проникало въ эти, такъ сказать, замкнутые умы. Но они остановились на половинѣ дороги, какъ Вольтеръ, не чувствуя, до какой степени нелѣпо мнѣніе, будто самая варварская грубость можетъ въ одномъ человѣкѣ соединяться съ самымъ поразительнымъ величіемъ. Сообразно съ этими рѣдкими проблесками истиннаго пониманія, въ которыхъ за мгновеннымъ блескомъ слѣдовала еще большая темнота, сообразно съ этимъ родомъ отрывочныхъ замѣтокъ и взглядовъ, было и представленіе шекспировскихъ пьесъ въ Англіи и Германіи. Возрожденіе Шекспира на англійской сценѣ начинается съ двухъ-сотълѣтняго юбилея рожденія его, празднованнаго въ 1764 году, въ Стратфордѣ. Въ то время англійскія дамы начали хлопотать о воздвиженіи ему памятника въ Вестминстерѣ, клубы — о постановкѣ на сцену его пьесъ, и Гаррикъ принялся за изученіе его характеровъ. Съ игры Гаррика собственно началось возрожденіе Шекспира. Онъ отбросилъ напыщенную изысканность французской игры, неестественность и аффектацію французской манеры чтенія и впервые возстановилъ на сценѣ простоту и правду. Гаррикъ ежегодно бавалъ до осьмнадцати шекспировскихъ пьесъ, стараясь очищать ихъ отъ всего, что безобразило ихъ. Впрочемъ, изъ тогдашняго состоянія театра видно, что весьма немногіе актеры понимали свои роли: о томъ же, что называется ensemble пьесы, и какъ, вѣроятно, ставилъ свои пьесы Шекспиръ, въ то время нечего было и думать. Въ Германіи, лѣтъ двадцать назадъ, Шрёдеръ-Девріентъ обнаружилъ большой талантъ въ представленіи шекспировскихъ пьесъ, но онъ былъ совершенно одинокъ. Такимъ образомъ, медленно и постепенно, при пособіи комментаторовъ и актеровъ, начали понимать отдѣльные характеры шекспировскихъ драмъ и ихъ психологическую истину; но цѣлое поэта и цѣлое каждаго произведенія его осталось загадкою. Даже передѣлка для сцены шекспировскихъ пьесъ Гаррикомъ ясно показываетъ, какъ далекъ былъ этотъ знатокъ отъ настоящаго пониманія своего поэта. Но тѣмъ не менѣе это время было возрожденіемъ Шекспира въ Англіи; отсюда вскорѣ

потомъ впервые перешелъ онъ въ Германію. Это обстоятельство имѣло большое значеніе какъ для пониманія и оцѣнки самого поэта, такъ и для начинавшейся тогда въ Германіи драматической поэзіи.

Первый, кто оцѣнилъ Шекспира по его достоинству, былъ, безспорно, Лессингъ. Онъ первый въ Германіи обратилъ вниманіе публики на Виландовъ переводъ Шекспира, бывшій до того времени вовсе непзвѣстнымъ. Не задолго передъ тѣмъ въ Германіи сравнивали Шекспира съ Грифіусомъ. Всѣ англійскіе издатели и поясните ли Шекспира находились еще подъ французскимъ вліяніемъ, когда Лессингъ началъ доказывать всю пустоту и ложность французскаго вкуса и сужденій Вольтера объ искусствѣ. Вскорѣ потомъ вышелъ новый переводъ англійскаго поэта, сдѣланный Эшенбургомъ. Вкусъ молодыхъ нѣмецкихъ драматическихъ писателей совершенно измѣнился: всѣ они сдѣлались страстными поклонниками Шекспира Въ юношескомъ кружкѣ Гёте, въ Страсбургѣ, даже въ разговорѣ безпрестанно употребляли шекспировскую игру словъ, его шутки и остроты, писали въ его тонѣ и стилѣ; въ противоположность французской изысканности и чопорности, начали превозносить все нѣмецкое и національное, всякую рѣзкую и грубую простонародность. Къ силѣ и естественности устремился кружокъ этихъ молодыхъ людей; но въ результатѣ этого стремленія оказалось чрезмѣрное преувеличеніе того и другого, обратившееся въ карикатуру. Эта карикатура замѣтна какъ въ рисункахъ взъ Шекспира, сдѣланныхъ живописцемъ Фьюзели, такъ и въ поэтическихъ подражаніяхъ ему Клингера и Ленца. Но тѣмъ не менѣе это восторженное обожаніе и крайняя подражательность, замѣтная даже въ юношескихъ произведеніяхъ Гёте и Шиллера, способствовали въ Германіи къ болѣе близкому, внутреннему пониманію Шекспира. Постепенно сужденія этихъ молодыхъ людей очищались отъ преувеличеній и заблужденій; обладая въ равной степени и критическимъ, и поэтическимъ талантомъ, они дали изученію Шекспира совсѣмъ иной характеръ и значеніе, нежели его тогдашніе англійскіе издатели. Гёте въ своемъ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» сдѣлалъ такую характеристику Гамлета, которую можно назвать ключомъ ко всѣмъ произведеніямъ англійскаго поэта. Къ сожалѣнію, Гете остановился на этомъ,—можетъ быть, потому, какъ онъ думалъ впослѣдствіи, что сколько бы ни писали о Шекспирѣ, все будетъ недостаточно. Его огорчало, однакожъ, что Шекспира ставили выше его; сначала онъ думалъ соперничать съ нимъ, но впослѣдствіи чувствовалъ, что это соперничество совершенно бы уничтожило его.

И такъ, подъ исключительнымъ вліяніемъ Шекспира, началась драматическая нѣмецкая поэзія въ прошломъ вѣкѣ. Изученіе Шекспира приняло въ Германіи совсѣмъ иной характеръ, нежели въ XVIII вѣкѣ въ Англіи. Въ Германіи не писали комментаріевъ на Шекспира: для этого не было тамъ матеріала; но тамъ начали переводить его. Вмѣсто англійскихъ комментаторовъ и издателей, въ Германіи, начиная съ Виланда и Эшенбурга до Шлегеля и Фосса, явился цѣлый рядъ переводовъ англійскаго поэта, съ примѣчаніями и большею частію вовсе безъ примѣчаній, что, скажемъ мимоходомъ, еще больше облегчало для публики чтеніе его произведеній. Лучшій нѣмецкій переводъ Шекспира принадлежитъ А. В. Шлегелю: ему удивляются сами англичане. Хотя въ этомъ переводѣ нѣсколько смягчены старые обороты и грубыя выраженія шекспировскаго времени, но общій характеръ подлинника переданъ съ полною вѣрностію. Большую услугу оказала нѣмецкая романтическая школа, сдѣлавъ Шекспира доступнымъ для массы читателей; но для внутренняго пониманія поэта, для раскрытія его личной натуры, для раскрытія общаго содержанія его произведеній сдѣлала она мало. Правда, что въ «Драматическихъ чтеніяхъ» своихъ, изданныхъ въ 1812 году, А. В. Шлегель, говоритъ отдѣльно о каждой пьесѣ Шекспира: все обнаруживаетъ въ нихъ тонкій, поэтическій тактъ и впечатлительность, все въ нихъ цвѣтисто, увлекательно, одушевленно; это—краснорѣчивая хвалебная рѣчь, совершенно противоположная сухимъ и педантическимъ характеристикамъ англійскихъ издателей. Но, при всемъ томъ, кромѣ поэтическаго такта для пониманія поэта, — такта, столь противоположнаго французскимъ предразсудкамъ прежняго времени, сочиненіе Шлегеля не представляетъ ничего удовлетворительнаго. Шлегель не пошелъ по той дорогѣ, какую указалъ Гёте въ своемъ «Вильгельмѣ Мейстерѣ». Послѣ него Францъ Горнъ (1823) въ пяти частяхъ развелъ водою шлегелевскую характеристику Шекспира: онъ всего больше восхищается природными шутами и вездѣ въ Шекспирѣ видитъ одну только иронію. Похвалы Горна, постоянно перемѣшиваемыя съ пошлыми сужденіями, становятся даже обидными. Потомъ Тикъ собирался нѣсколько лѣтъ написать обширное сочиненіе о Шекспирѣ, представилъ нѣсколько доказательствъ внимательнаго изученія англійскаго поэта и его времени, но обѣщанное сочиненіе до сихъ поръ не явилось, а напечатанные отрывки изъ него обѣщали очень мало.

Впечатлѣніе, произведенное сочиненіями Шекспира въ Герма-

нiи, подѣйствовало обратно и на Англiю. Когда Натанъ Дрэкъ (Drake) издалъ, въ 1817 году, свое большое сочиненiе о Шекспирѣ, энтузiазмъ къ поэту въ отечествѣ его сдѣлался уже всеобщимъ. Съ эстетической стороны книга Дрэка неудовлетворительна: онъ болѣе старался представить время, въ которое жилъ поэтъ, но сочиненiе его имѣетъ то важное достоинство, что въ немъ впервые обработанъ въ одно цѣлое грубый и разбросанный матерiалъ комментаторовъ. Совершенно въ другомъ родѣ публичныя чтенiя о Шекспирѣ Кольриджа (1813): они до того въ духѣ и манерѣ Шлегеля, что повели къ спору о томъ, кому изъ нихъ первому принадлежатъ эти чтенiя. Они никогда не были напечатаны, кромѣ нѣсколькихъ отрывковъ, которые, впрочемъ, доказываютъ, что Кольриджъ первый изъ англичанъ смѣрялъ поэта его настоящей мѣркой. Онъ сильно возстаетъ въ нихъ противъ французскаго взгляда на Шекспира, по которому выходитъ, будто-бы Шекспиръ былъ самъ себя невѣдавшимъ геniемъ,—основательно доказываетъ, что разсудокъ его столь же великъ, какъ и простота и естественность его искусства, что онъ не одна только странная и безсознательная игра природы; что его такъ называемая «безправильность» есть не болѣе, какъ мечта педантовъ; наконецъ, Кольриджъ излагаетъ мысли, тогда еще очень смѣлыя въ Англiи, что величiе Шекспира составляютъ не однѣ только блестящiя частности, вознаграждающiя за варварское безобразiе цѣлаго, но что, напротивъ, эстетическая форма цѣлаго столько же удивительна въ немъ, какъ и содержанiе, и что строительный разсудокъ поэта такъ же великъ, какъ поэтическiй геniй его. Кольриджъ ставилъ его (и послѣ него Кэмбль и многiе другiе) совершенно внѣ всякаго сравненiя со всѣми другими поэтами, называлъ смѣшнымъ серьезно предпочитать ему Расина и Корнеля или сравнивать его со Спенсеромъ и Мильтономъ; словомъ, по его мнѣнiю, Шекспиръ такъ высоко стоитъ надъ всѣми, что его можно сравнивать только съ нимъ же самимъ.

Въ послѣднее время, въ Англiи снова обнаружилось большое участiе къ Шекспиру и къ литературѣ его времени; но все это, такъ же, какъ и въ прошломъ вѣкѣ, не переходитъ за черту матерiальнаго изученiя, исключая, впрочемъ, сочиненiй госпожъ Джемсонъ и Леноръ, которыя исключительно обратили вниманiе на духовную сторону Шекспира, хотя это вовсе не женская работа. Такъ называемыя шекспирскiя общества Перси и Кэмденъ обнародовали много весьма рѣдкихъ матерiаловъ; произведенiя поэтовъ, современныхъ Шекспиру, были прекрасно изданы Дайсомъ (Dyce); даже

были два раза напечатаны старинныя изданія Шекспира. Изъ нихъ особенно замѣчательно изданіе, сдѣланное Колльеромъ, добросовѣстнымъ, осторожнымъ ученымъ, которое должно служить основаніемъ всякому изученію Шекспира. Его тщательныя и дѣльныя изысканія объ англійскомъ театрѣ и литературѣ бросили совершенно новый свѣтъ на жизнь и отношенія Шекспира. Но, несмотря на всѣ эти старательныя изысканія, читатель все-таки очень мало знаетъ о жизни его. За такую бѣдность свѣдѣній о внѣшней жизни Шекспира Колльеръ утѣшаетъ его, говоря, что сколько недостаточна исторія его жизни, столько же, напротивъ, полна исторія его духа. Это правда: только надобно прибавить къ этому, что и для исторіи этого духа все-таки надобно искать опоръ въ тѣхъ немногихъ, дошедшихъ до насъ извѣстіяхъ о внѣшней жизни Шекспира. Съ этой точки зрѣнія извлечемъ мы изъ скудныхъ свѣдѣній о внѣшней жизни его, отысканныхъ Колльеромъ, все то, что могло имѣть вліяніе на душу и умственное образованіе англійскаго поэта.

II.

Прежде полагали, по какому-то преданію, что Шекспиръ былъ сыномъ мясника и въ юности занимался ремесломъ своего отца. Теперь, послѣ тщательныхъ розысканій, въ городскихъ архивахъ Стратфорда на Эвонѣ (въ графствѣ Варвикскомъ), открылось, что отецъ Шекспира, Джонъ, занимался перчаточнымъ ремесломъ, которое очень распространено въ этой сторонѣ. Отецъ Джона и дѣдъ поэта были фермерами Роберта Ардена Вильмкота. Въ 1557 году Джонъ Шекспиръ женился на младшей дочери Роберта Вильмкота, годъ спустя послѣ смерти ея отца. Фамилія Арденовъ была изъ знатныхъ фамилій Варвикскаго графства и постоянно враждовала съ фамиліею Додлеевъ, даже въ то время, когда Лейчестеръ, который былъ тоже Додлей, находился на высотѣ своего могущества. Женитьба Джона Шекспира была, слѣдовательно, очевидно, выше его званія и показываетъ, что онъ имѣлъ хорошія связи и былъ достаточно богатъ. Судя по налогамъ, платимымъ имъ въ 1564 году въ пользу бѣдныхъ, видно, что онъ принадлежалъ ко второму разряду гражданъ Стратфорда. Онъ имѣлъ нѣсколько домовъ, и изъ городскихъ бумагъ видно, что онъ избирался постепенно въ высшія городскія должности и былъ присяжнымъ, констаблемъ, городо-

вымъ казначеемъ, альдерманомъ и, наконецъ, судьею. Джонъ Шекспиръ умеръ въ 1601 году, а жена его и мать поэта—въ 1608; слѣдовательно, оба они дожили до того времени, когда сынъ ихъ былъ уже въ довольствѣ и извѣстности. Вильямъ Шекспиръ былъ крещенъ въ 1564 году, апрѣля 26; вѣроятно, родился онъ 23 апрѣля. Изъ осьмерыхъ дѣтей Джона Шекспира, четырехъ сыновей и четырехъ дочерей, былъ онъ старшимъ. Вскорѣ послѣ его рожденія случилась эпидемія, отъ которой онъ, однакожъ, уцѣлѣлъ; изъ сестеръ его почти всѣ умерли рано; одинъ изъ братьевъ его, Эдмондъ, былъ впослѣдствіи актеромъ на одномъ съ нимъ театрѣ.

Въ Стратфордѣ была вольная латинская школа, въ которой Вильямъ могъ выучиться началамъ латинскаго языка. Здѣсь кстати упомянуть о долго продолжавшемся спорѣ касательно образованія Шекспира и его школьныхъ свѣдѣній. Есть преданіе, о которомъ упоминаетъ Роу въ изданной имъ «Жизни Шекспира», будто-бы отецъ его, вслѣдствіе тѣсныхъ денежныхъ обстоятельствъ, принужденъ былъ рано взять его изъ школы, и что Вильямъ, будучи еще очень молодъ, сдѣлался сельскимъ школьнымъ учителемъ. Въ этомъ преданіи есть много вѣроятнаго. Извѣстно, что положеніе Джона Шекспира во время юности Вильяма очень измѣнилось, и легко можно допустить, что школьное образованіе сына его было весьма недостаточнымъ, хотя онъ впослѣдствіи и вознаградилъ его большою начитанностью. Въ самомъ началѣ своего поэтическаго поприща, въ одномъ изъ своихъ сонетовъ, сравниваетъ онъ съ широкою пропастью разстояніе, отдѣляющее ученость отъ его «грубаго невѣжества». Дайсъ положительно доказалъ, что Шекспиръ читалъ Плутарха не по-гречески, а въ англійскомъ переводѣ; впрочемъ, Гёте и Шиллеръ понимали Гомера только въ нѣмецкомъ переводѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что Шекспиръ обширностію своихъ разнообразныхъ свѣдѣній немного имѣлъ себѣ равныхъ въ свое время. Какъ въ этомъ отношеніи измѣнились сужденія нашего времени противъ прежняго! Съ какимъ высокомѣріемъ смотрѣли на Шекспира комментаторы прошлаго вѣка за его нѣкоторые географическіе, историческіе и хронологическіе промахи, а теперь пишутъ цѣлыя книги, посвященныя исчисленіямъ его свѣдѣній въ дѣйствительной и сказочной натуральной исторіи! Теперь изъ частыхъ, технически совершенно точныхъ юридическихъ выраженій и намековъ, попадающихся въ пьесахъ Шекспира, заключаетъ Кольеръ, что онъ непремѣнно пробылъ нѣсколько времени въ должности у адвоката. Какъ

бы то ни было, но изъ сочиненій его видно, что онъ имѣлъ достаточныя свѣдѣнія въ языкахъ латинскомъ, французскомъ, итальянскомъ и даже, кажется, въ испанскомъ. Начитанность его была не обыкновенная; что же касается до его промаховъ въ исторіи и географіи, то не надобно забывать, что въ его время не было никакихъ другихъ историческихъ сочиненій, кромѣ хроникъ, а географія могла быть предметомъ изученія лишь весьма немногихъ.

Не смотря на очень скудныя свѣдѣнія о его юности, можно однакожъ полагать, что въ продолженіе ея съ нимъ случилось много такого, что должно было оставить на душѣ его много сильныхъ и глубокихъ впечатлѣній, сдѣлавшихся впослѣдствіи источникомъ его поэтическаго творчества. Невзгоды и несчастія постигали его семейство и слѣдовательно отражались на немъ въ тѣ годы его возраста, когда впечатлительность, воображеніе и страсти бываютъ въ самомъ сильномъ развитіи. Вильяму было четырнадцать лѣтъ, когда состояніе его отца было уже разстроено до такой степени, что въ 1586 году имя его упоминается коммиссіею, учрежденною, по королевскому повелѣнію, для донесенія о всѣхъ тѣхъ, которые, по крайней мѣрѣ, разъ въ мѣсяцъ не посѣщаютъ церкви. При этомъ упомянуто въ донесеніи, что Джонъ Шекспиръ не можетъ выходить изъ дому, потому что боится своихъ кредиторовъ. Словомъ, по всему видно, что дѣти его съ ранняго ихъ возраста сами должны были пріискивать себѣ средства для жизни. Другого рода несчастіе постигло семейство Арденовъ, изъ котораго была мать Шекспира. Глава этой фамиліи, Эдуардъ Арденъ Паркгаль, былъ въ сильной враждѣ съ извѣстнымъ графомъ Лейчестеромъ, любимцемъ королевы Елисаветы. Предполагаютъ, что, изъ личной пражды къ Ардену, Лейчестеръ запуталъ его въ государственное преступленіе, послѣдствіе чего Арденъ былъ казненъ, въ 1583 году. Какъ ни велико было разстояніе, отдѣлявшее обѣднѣвшее семейство Шекспира отъ знатной фамиліи Арденовъ, но можно предполагать, что и это событіе должно было оставить сильное впечатлѣніе на душѣ молодого поэта.

Роу, издавшій біографію Шекспира въ 1709 году, пишетъ, что Беттертонъ разсказывалъ ему анекдотъ о браконьерствѣ Шекспира, слышанный имъ въ Стратфордѣ. Изъ этого анекдота видно, что Шекспиръ попалъ въ кругъ разгульныхъ людей и ходилъ съ ними стрѣлять тихонько дичь въ помѣстье какого-то сэра Томаса Лоси (Lucy) Сэръ Томасъ пожаловался на него въ судъ, и Шекспира посадили въ тюрьму, за что онъ написалъ на сэра Томаса сатирическую балладу, изъ которой сохранилась одна строфа. Баллада на-

влекла на него еще бо́льшія преслѣдованія, такъ что Шекспиръ вынужденъ былъ бѣжать въ Лондонъ. До какой степени справедливъ весь этотъ анекдотъ, опредѣлить трудно,—но есть нѣкоторое подтвержденіе ему въ первой сценѣ «Веселыхъ виндзорскихъ женщинъ», гдѣ Фальстафъ является бракопье́ромъ, и весьма можетъ статься, что въ лицѣ гордаго своими предками Роберта Шалло (Shallow значитъ пустоголовый), которому поэтъ даетъ въ гербъ двѣнадцать щукъ (luces), осмѣянъ сэръ Томасъ Лоси, у котораго дѣйствительно было въ гербѣ три щуки, и притомъ игра словомъ щука, luces, которое французъ Эвансъ, слегка измѣняя произношеніе, обращаетъ въ вошь, louses, совершенно соотвѣтствуетъ сохранившейся строфѣ баллады, въ которой главное состоитъ въ точно такой же, не переводимой по-русски, игрѣ словъ на Lucy и lowsie:

A parliament member, a justice of peace
at home a poor scarecrowe, at London an asse—
if lowsie is Lucy as some volke miscall it,
then Lucy is lowsie, whatever befall it... и проч.

Изъ стихотвореній и нѣкоторыхъ сонетовъ, сочиненныхъ Шекспиромъ въ молодыхъ лѣтахъ, видно, что чувственныя страсти сильно владѣли имъ въ молодости. Англичане всячески старались облечь въ нравственный покровъ эротическое и въ высшей степени чувственное содержаніе этихъ стихотвореній, изъ которыхъ видно, что постоянство было не въ числѣ добродѣтелей поэта. Они не довольствовались художественной безукоризненностью его: имъ хотѣлось, чтобъ любимецъ ихъ и какъ человѣкъ оставался бы безъ упрека—черта, безъ сомнѣнія, дѣлающая честь нравственному чувству націи, хотя, съ другой стороны, затемняющая истину и вредящая ихъ вѣрному пониманію человѣка. Осьмнадцати лѣтъ женился Шекспиръ на дѣвицѣ Аннѣ Готуэ, которая была осьмью годами старше его. Бракъ заключенъ былъ съ необыкновенною поспѣшностію: черезъ семь мѣсяцевъ родилась у нихъ дочь Сусанна. По всему видно, что домашняя жизнь Шекспира не была счастливою. Спустя два года, жена его родила еще двойни и потомъ уже больше не рожала. Переселясь въ Лондонъ, онъ оставилъ ее въ Стратфордѣ, куда, кажется, попременамъ возвращался. Въ Лондонѣ — что́ извѣстно не изъ однихъ только сонетовъ его,—продолжалъ онъ свою прежнюю холостую жизнь, по крайней мѣрѣ въ началѣ. Случай то или нѣтъ, но только въ первыхъ его произведеніяхъ онъ постоянно выводитъ на сцену злыхъ и своенравныхъ женщинъ, какихъ про-

слѣдствіи вовсе не представлялъ. Передѣлывая, напримѣръ, Генриха VI, написаннаго первоначально не имъ, онъ сдѣлалъ къ ролямъ злыхъ женъ Генриха VI и Глостера множество самыхъ ѣдкихъ прибавленій. И потомъ, съ какимъ чувствомъ убѣжденія говоритъ онъ въ пьесѣ «Что вамъ угодно» (II д., 5 явл.) о томъ, что женщина должна выбирать себѣ мужа старше себя, «потому что мы, мужчины, гораздо болѣе шатки въ нашихъ склонностяхъ, чѣмъ женщины, и насъ лучше можетъ привязывать къ нимъ ихъ молодая прелесть». Всего вѣроятнѣе, что причиною женитьбы его былъ тотъ «оплакиваемый проступокъ», о которомъ онъ вспоминалъ впослѣдствіи въ своихъ сонетахъ.

Мы сказали, что въ Лондонѣ Шекспиръ продолжалъ вести свой прежній холостой образъ жизни: такъ по крайней мѣрѣ можно заключить по двумъ слѣдующимъ анекдотамъ, за достовѣрность которыхъ, впрочемъ, не ручаемся. Во время поѣздокъ его изъ Лондона въ Стратфордъ, останавливался онъ въ Оксфордѣ въ гостинницѣ у Джона Девизента, который былъ женатъ: мужъ и жена очень любили его. Шекспиръ крестилъ у нихъ сына Вильяма, и злые языки говорили, что между постояльцемъ и женою Девизента была не одна только дружба. Разъ маленькій Вильямъ поспѣшно бѣжалъ домой, и на чей-то вопросъ, зачѣмъ онъ такъ спѣшитъ, мальчикъ отвѣчалъ, что ему хочется поскорѣе видѣть своего крестнаго отца, который по-англійски называется godfather — божьимъ отцомъ. «Ты хорошій мальчикъ, замѣтилъ ему спросившій его: — только не долженъ употреблять имя Божіе напрасно» Молодой Вильямъ Девизентъ впослѣдствіи очень гордился своимъ знакомствомъ и родствомъ съ Шекспиромъ, такъ что, пожалуй, и анекдотъ этотъ могъ выдумать самъ. Другой анекдотъ разсказывалъ современникъ Шекспира Мениппигамъ: какая-то лондонская дама, восхитившись игрою Ричарда Барбаджа, друга Шекспира, въ роли Ричарда III, прислала ему приглашеніе къ себѣ на вечеръ, наказавъ ему, чтобъ онъ постучался къ ней въ двери подъ именемъ Ричарда III. Шекспиръ подслушалъ приглашеніе и пришелъ къ дамѣ прежде своего пріятеля. Скоро послѣ его прихода стучится въ дверь второй Ричардъ III, и торжествующій пріятель отказываетъ ему, закричавъ: «Вильгельмъ Завоеватель предшествуетъ Ричарду III».

Легко можетъ статься, что эти анекдоты выдуманы впослѣдствіи; но тѣмъ не менѣе не подлежитъ сомнѣнію, что въ молодыхъ своихъ годахъ Шекспиръ велъ очень разгульную жизнь и, наконецъ, послѣ всѣхъ своихъ охотничьихъ и любовныхъ похожденій,

рѣшился совершенно разстаться съ семействомъ и сдѣлаться актеромъ. Въ то время это былъ такой шагъ, который нельзя было дѣлать не подумавъ; чтобъ рѣшиться на него, надо было высоко стоять надъ современными предразсудками и почти надъ общимъ мнѣніемъ. Шекспиръ самъ сознается въ своихъ сонетахъ, что одною изъ главныхъ сторонъ его характера былъ «неизлѣчимый порокъ страстности», который никогда не проходилъ у него. Впрочемъ, еслибъ онъ не испыталъ на самомъ себѣ всей силы страстей, могъ ли бы онъ съ такимъ мастерствомъ и съ такою глубокою вѣрностью изображать въ своихъ произведеніяхъ всѣ бури этихъ чувственныхъ влеченій, все очарованіе ихъ соблазна и ту гибель, которая постигаетъ ихъ чрезмѣрное развитіе? Нравы того времени были чувственны, жестки и грубы: это было время характеровъ рѣзкихъ и откровенныхъ въ своихъ страстяхъ. Каково было время, таковъ былъ и поэтъ. По всему видно, что молодость Шекспира была необыкновенно пылкая и увлекающаяся; впрочемъ, если судить о его душевномъ состояніи по стихотвореніямъ, написаннымъ имъ въ его юношескомъ и страстномъ періодѣ, то нельзя не замѣтить въ нихъ, среди самаго бурнаго разлива страсти, присутствія сознанія о своемъ увлеченіи и какой-то внутренней силы, сдерживающей напоры страсти. Эта двойственность замѣтна и въ двухъ первыхъ произведеніяхъ его молодости: одно изъ нихъ, «Лукреція», исполнено стоическаго мужества и высокой душевной чистоты, другое—«Венера и Адонисъ»—самаго сладострастнаго характера. О нихъ мы сейчасъ будемъ говорить. Такая же двойственная настроенность, переходящая безпрестанно въ борьбу разума съ чувственностью и страсти съ разсудкомъ, видна и въ большей части сонетовъ его.

Два первыя произведенія Шекспира принадлежатъ къ роду повѣствовательному, или, точнѣе, къ описательному. «Венера и Адонисъ» напечатана была въ 1593 году, «Лукреція»—въ 1594. Оба посвящены графу Соутгэмптону, оба сочинены до окончательнаго переѣзда Шекспира въ Лондонъ, и все обличаетъ въ нихъ юношескую руку и юношескую настроенность. Содержаніе «Венеры и Адониса» составляетъ страсть этой богини къ холодному и неопытному мальчику Адонису, который равнодушно смотритъ на страсть Венеры, ничего не любитъ, кромѣ охоты, и гибнетъ отъ дикаго кабана; поэма оканчивается плачемъ богини о его преждевременной смерти. Шекспиръ изобразилъ любовь Венеры во всемъ безумствѣ страсти, упрековъ, просьбъ, слезъ, во всемъ ненасытномъ жарѣ

желаній. Необыкновенная роскошь поэтическихъ мыслей и образовъ разлита по всей поэмѣ, обнаруживающей въ авторѣ самое тонкое знаніе своего предмета; но, несмотря на всѣ эти внутреннія достоинства, поэма походитъ на фламандскія миѳологическія картины, изображавшія обыкновенно рожденную изъ морской пѣны богиню красоты съ крайне роскошными и неумѣренно развитыми сладострастными формами. Этотъ наивный и милый анахронизмъ лежитъ на всѣхъ искусствахъ того времени, даже на самыхъ геніальныхъ произведеніяхъ итальянской кисти. Такъ и на шекспировскомъ Олимпѣ отразилась его «Старая Веселая Англія». По свидѣтельству современниковъ, эти стихотворенія поставили Шекспира въ число поэтовъ, которымъ тогда удивлялись; особенно нравилось въ немъ это смѣшеніе поэзіи съ крайнимъ чувственнымъ жаромъ. Любовь, которую изображали прежде него въ своихъ миѳологическихъ стихотвореніяхъ англійскіе и итальянскіе поэты, была не другое что, какъ искусственное хитросплетеніе мыслей о любви, обдѣланныхъ въ утонченныя формы и отличавшихся болѣе вылощенностью фразъ, нежели внутреннею правдою чувства. Въ поэмѣ Шекспира, напротивъ, любовь есть «духъ, сотворенный изъ огня», безуміе и страсть, и это понятіе проступаетъ сквозь всю манерность представленія. Вѣроятно, поэтому стихотвореніе это и сдѣлало такое сильное впечатлѣніе на современниковъ, которые указывали на него, какъ на образецъ любовныхъ стихотвореній; оно имѣло нѣсколько изданій и вызвало цѣлый рядъ подражаній; современные поэты превозносили его какъ «квинтессенцію» любви, какъ образецъ «искусства любить». Впрочемъ, несмотря на весь блескъ красокъ и колорита, какими поэтъ изображаетъ страсть, онъ знаетъ, что рисуетъ картину одного только чувственнаго вожделѣнія, которое, «какъ хищный звѣрь пожираетъ свою добычу». Въ томъ мѣстѣ, гдѣ говорится о старавіяхъ Адониса поймать вырвавшагося у него жеребца... явно видно намѣреніе автора поставить эту животную страсть не въ противоположность страсти Венеры, а рядомъ съ ея страстію. Равнодушный Адонисъ, отвергая мольбы Венеры, говоритъ ей, что она должна называться не любовью, а «всѣмъ пренебрегающимъ чувственнымъ вожделѣніемъ, которое омрачаетъ разсудокъ и заставляетъ забывать румянецъ стыда и чести». Впрочемъ, эта мысль почти совершенно тонетъ въ прелести чувственныхъ картинъ.

Въ «Лукреціи», напротивъ, мысль эта заключается въ самомъ содержаніи, которое словно съ умысломъ выбрано въ противоположность первому стихотворенію. Слѣпой жаждѣ наслажденія, олице-

творенной въ образѣ Венеры, противопоставляетъ здѣсь поэтъ цѣломудріе римской матроны, въ которой сила воли и нравственности трагически торжествуетъ надъ чувственнымъ вожделѣніемъ. Правда, что описаніе преступной сцены въ «Лукреціи» отъ этого не сдѣлано ни хладнокровнѣе, ни съ большею скромностію: напротивъ, кажется, въ изображеніи цѣломудренной красоты Лукреціи есть еще больше соблазнительнаго жара, нежели въ какой - либо сценѣ Венеры и Адониса; но зато раскаяніе Лукреціи, месть ея чистой души надъ своимъ поруганнымъ тѣломъ, наконецъ ея смерть обработаны въ совершенно иномъ, возвышенномъ тонѣ. Поэтъ становится свободнѣе и значительнѣе, выходя изъ тѣснаго круга ночной, преступной сцены: одинокая Лукреція, готовясь къ самоубійству, останавливается передъ картиною, представляющею разрушеніе Трои, и читатель невольно наводится на сравненіе гибели Лукреціи отъ Тарквинія съ гибелью семейства Пріамова отъ похищенія Елены. Въ «Венерѣ и Адонисѣ» поэтъ, углубляясь въ сладострастное положеніе, которое скорѣе можетъ быть предметомъ для живописи, очевидно, находился подъ вліяніемъ «сладкаго искусства» Овидія; въ «Лукреціи», напротивъ, возбужденный Виргиліемъ, онъ исполненъ высокаго нравственнаго чувства и бросаетъ взглядъ въ сферу великихъ историческихъ событій. Такія противоположности были отличительною чертою шекспировскаго творчества и словно потребностью его многосторонней натуры. Новые поэты, какъ напримѣръ Гёте, безпрестанно воспроизводятъ въ своихъ сочиненіяхъ одинъ и тотъ же любимый характеръ: Вейслингенъ, Вертеръ, Клавиго, Стелла, Эгмонтъ, съ весьма легкими измѣненіями; Шекспиръ, напротивъ, съ перваго раза обработывалъ данный матеріалъ съ тою окончепностью и полнотою, которыя дѣлаютъ возвращеніе въ нему уже невозможнымъ и скорѣе вызываютъ къ обработкѣ другого, противоположнаго матеріала.

Для тѣхъ, которые знаютъ Шекспира только по его драматическимъ произведеніямъ, обѣ эти поэмы покажутся очень странными по своей внѣшней формѣ. Вмѣсто дѣйствія все въ нихъ сводится на одни рѣчи. Особенно въ «Лукреціи», исключая описанія преступленія Тарквинія, холодное краснорѣчіе и безконечныя разсужденія совершенно преобладаютъ надъ поэзіею. Что̀ такъ удивительно отличаетъ монологи въ драмахъ Шекспира, именно это искусство сосредоточивать всю бездну ощущеній въ немногіе великіе очерки, въ поэмахъ представляется совершенно наоборотъ. Ложная, манерная форма тогдашнихъ пастушескихъ стихотвореній, писанныхъ

въ подражаніе итальянскимъ образцамъ, отразилась на обѣихъ поэмахъ, и особенно на «Лукреціи». Отличительные признаки этой формы, заимствованные изъ итальянскихъ concetti, суть: придуманность странныхъ, невѣроятныхъ сравненій и образовъ; глубокомысленность, расточаемая по поводу самыхъ пустыхъ предметовъ, умничанье и искусственное остроуміе вмѣсто поэзіи; воображеніе, направленное на изобрѣтеніе логическихъ контрастовъ, утонченныхъ различій и эпиграммическихъ тонкостей. Очевидно, что Шекспиръ былъ здѣсь еще подъ вліяніемъ современныхъ образцовъ,— только далеко превосходитъ ихъ силою и роскошью своей фантазіи. Впослѣдствіи, и даже въ одной изъ первыхъ комедій своихъ («Потерянныя старанія любви»), онъ уже смѣется надъ этою манерностію и заставляетъ Бирона называть этотъ родъ поэзіи «тафтяными фразами, вытканными шолковыми выраженіями, бархатными гиперболами, педантическими фигурами, жеманною аффектаціею, лѣтними мухами, порожденными модою ложнаго блеска». Но тѣмъ не менѣе во многихъ мѣстахъ его произведеній замѣтны, однакожъ, слѣды этихъ фальшивыхъ блестокъ искусства, хотя иногда онъ употребляетъ ихъ съ намѣреніемъ, для противоположныхъ цѣлей. Этому же вліянію современныхъ образцовъ надобно приписать и то, что въ первоначальныхъ его драмахъ трагическая настроенность (пафосъ) такъ часто отзывается нѣкоторой напыщенностью. Не подлежитъ сомнѣнію, что Шекспиру очень нравилось широковѣщательное краснорѣчіе Сенеки и блестящій стиль Вергилія. Доказательствомъ этому, между прочимъ, служитъ то, что онъ заставляетъ Гамлета удивляться извѣстному разсказу о смерти Пирра. «Лукреція» большею частію написана въ родѣ этого разсказа. Замѣчательно, что въ юношескихъ произведеніяхъ Гёте и Шиллера видно особенное предрасположеніе къ Вергилію: для юности героическое заключается больше въ громкомъ и блестящемъ стилѣ Вергилія, нежели въ простомъ величіи Гомера. Кромѣ того, Шекспиръ по натурѣ своей былъ вергиліанецъ; впослѣдствіи, когда ему случалось въ драмахъ своихъ намекать на борьбу грековъ съ троянцами, онъ былъ постоянно пристрастенъ къ троянцамъ. Можетъ быть, это можно объяснить тѣмъ, что старинныя англійскія хроники производятъ древнихъ бриттовъ отъ троянцевъ. Какъ бы то ни было, но только съ этой точки зрѣнія становится понятнымъ послѣднее произведеніе его «Троилъ и Кресспда».

Легко объяснить себѣ, какъ поэтъ съ такимъ вѣрнымъ и простымъ чувствомъ, какъ Шекспиръ, поддался сначала этой господ-

ствовавшей въ его время манерности, этому условному искусству; гораздо трудвѣе понять, какъ могъ онъ такъ скоро отрѣшиться отъ него. Надобно вспомнить, что вся рыцарская поэзія среднихъ вѣковъ была искусствомъ совершенно условнымъ и манернымъ, и уже въ XV вѣкѣ она упала во всей Европѣ, вдавшись въ грубость и неестественность. Въ XVI вѣкѣ очистили ее отъ грубости знаменитые эпики Аріостъ и Тассъ, воспитанные вліяніемъ древнихъ образцовъ; но они не могли очистить ее отъ неестественности, перешедшей въ нее изъ рыцарскихъ романовъ. Чѣмъ болѣе падали въ XVI вѣкѣ рыцарскіе идеи, обычаи и нравы, тѣмъ больше ослабѣвали интересы къ внутреннему содержанію итальянской рыцарской поэзіи: въ ней удивлялись только одной превосходной формѣ, гармоніи стиховъ, выработанному, утонченному языку. Поэзія совершенно потеряла изъ виду содержаніе; мѣсто его заняла одна форма, и одну ее только имѣли въ виду. А если форма и техническая сторона становятся въ искусствѣ главными, то въ результатѣ бываетъ всегда то, что скоро и самая форма впадаетъ въ изысканность и въ искаженіе человѣческой природы, этого вѣчнаго предмета всякой поэзіи. Тогда содержаніе и форма, поэтическое выраженіе и взглядъ на человѣческую природу отдаются одному только произволу, и уже не природа указываетъ путь поэту, а принятыя условія и мода. Крайнею степенью этой психологической и эстетической неестественности была аллегорическая и пастушеская поэзія итальянскихъ и испанскихъ поэтовъ XVI вѣка. Когда исчезла рыцарская поэзія, нѣсколько вѣковъ господствовавшая во всей Европѣ, мѣсто ея заступила вездѣ поэзія пастушеская. Вся Европа восхищалась пастушескими романами Рибейра, де-Миранда, Санназара, Монтемайора. И въ Англіи итальянская литература, итальянская лирика и пастушеская поэзія сдѣлались господствующимъ вкусомъ. Мы сказали уже, какъ, послѣ пробужденія въ Италіи классической литературы, страсть къ ней быстро охватила образованныя сословія въ Англіи: ею занимались не одни ученые, но вся аристократія. Плутархъ, Гомеръ, Овидій, Виргилій, Плавтъ, Теренцій были тотчасъ же переведены на англійскій языкъ. Время это было началомъ европейской цивилизаціи; школы начали освобождаться отъ своей прежней схоластической философіи; чтеніе Библіи упростило и облагородило вкусъ; произведенія классической литературы, благодаря изобрѣтенію книгопечатанія, распространялись всюду. Уже при дворѣ Генриха VIII господствовали маскарадныя процессіи, аллегоріи и пастушеская поэзія, а при Елисаветѣ дѣйствительно

насталъ вѣкъ возрожденныхъ наукъ и искусствъ, подъ личнымъ вліяніемъ королевы, которая сама любила искусства, была музыкантшею, читала греческихъ и латинскихъ писателей и сочиняла лирическія стихотворенія. Весь дворъ Елисаветы захотѣлъ сдѣлаться классическимъ. Недавніе богословскіе споры ввели въ моду науку. Въ то время въ воспитаніе знатной дамы непремѣнно входила необходимость знанія греческаго и латинскаго языковъ. Если Елисавета посѣщала кого-нибудь изъ своихъ вельможъ, ее всегда привѣтствовали Пенаты, и въ спальню отводилъ Меркурій; домашніе пажи переодѣты были въ Дріадъ, а слуги въ видѣ Сатировъ прыгали и бѣгали по лугу. Когда проѣзжала она городъ Норвичъ, то, по знаку мера и альдермановъ, Купидонъ, отдѣлившись отъ встрѣчавшей ее группы олимпійскихъ божествъ, поднесъ ей золотую стрѣлу, которую прелести ея должны были сдѣлать неотразимою. Елисаветѣ былъ уже тогда пятидесятый годъ. Изъ всего этого видно, до какой степени вкусъ къ аллегорической и пастушеской поэзіи господствовалъ тогда въ Англіи. Простонародная любовь къ балладамъ бродячихъ пѣвцовъ и народнымъ театральнымъ фарсамъ не въ состояніи была противодѣйствовать ему; другой литературы, основанной на національномъ саксонскомъ характерѣ, тогда не существовало. Тяжкое время междоусобныхъ войнъ Красной и Бѣлой Розы истребило все прежнее народное образованіе, уничтоживъ вмѣстѣ съ тѣмъ и всю прежнюю воинственную аристократію барововъ. Съ Генриха VIII выступило уже совсѣмъ новое дворянство, которое, подражая тогдашнимъ итальянскимъ владѣтелямъ и испанскимъ грандамъ XVI вѣка, покровительствовало искусствамъ и литературѣ и само занималось ими.

Къ этому-то классу знатныхъ людей, въ которыхъ государственные таланты соединялись съ талантомъ поэтическимъ, воинственная отвага—съ любовью къ наукамъ, принадлежали тогдашніе поэты и романисты Англіи. Таковъ былъ графъ Соррe (Surrey), въ цвѣтѣ лѣтъ погибшій отъ преслѣдованій графа Гертфорта и жестокости Генриха VIII; таковъ былъ въ молодости умершій сэръ Томасъ Віатъ (Wyat), о которомъ ходила молва, подтверждаемая впрочемъ, его стихотвореніями, будто-бы онъ былъ въ связи съ Анною Боленъ; таковъ былъ сэръ Филиппъ Сидней, воинъ, государственный мужъ и поэтъ, одинъ изъ твердыхъ опоръ трона Елисаветы, покровитель всѣхъ талантовъ и авторъ пастушескаго романа «Аркадія», отъ котораго была въ восхищеніи вся Англія. Раннюю смерть его оплакивали всѣ европейскіе ученые. Таковъ былъ

сэръ Вальтеръ Ралейгъ (Raleigh), знаменитый морякъ и путешественникъ, который, такъ же, какъ Сидней, безвинно погибъ на эшафотѣ. Таковы были лордъ Воксъ (Vaux), графъ Дорсетъ, графъ Оксфордъ, графъ Пемброкъ и графъ Соутэмптонъ, другъ и покровитель Шекспира. Необыкновенное вліяніе имѣли эти люди на свое время и на англійскую литературу. Подражая итальянскимъ образцамъ, они усвоили англійской литературѣ возвышенный стиль Петрарки, чистоту стиха, придворную утонченность вкуса—качества, которыя ихъ послѣдователи довели потомъ до крайней неестественности. Путешествіе въ Италію и подражаніе итальянскимъ образцамъ сдѣлалось тогда въ Англіи стремленіемъ всѣхъ поэтовъ. Англія XVI вѣка наводнена была итальянскою лирикою, пастушескими стихотвореніями, аллегоріями и новеллами. Такая, чисто искусственная, ученая, аристократическая поэзія была совершенно противоположна поэзіи національной и еще противоположнѣе начинавшейся тогда народной англійской драмѣ. Впрочемъ, во всей Европѣ господствовала тогда эта космополитическая литература, поддерживаемая и покровительствуемая дворами, высшимъ свѣтомъ, учеными и всѣми образованными людьми.

Могъ ли Шекспиръ, вступившій въ тогдашнюю литературную среду, не поддаться этому вкусу и господствовавшей литературной школѣ? Его мелкія стихотворенія, сонеты, «Венера и Адонисъ», «Лукреція» совершенно ставятъ его въ рядъ тѣхъ аристократическихъ кліентовъ, тѣхъ лирическихъ и эпическихъ поэтовъ, воспитанныхъ въ итальянской школѣ. Въ первоначальныхъ драматическихъ произведеніяхъ своихъ, въ «Комедіи ошибокъ», въ «Укрощеніи Строптивой», очевидно, слѣдуетъ онъ итальянскимъ образцамъ, и, кромѣ того, извѣстно, какъ часто пользовался онъ для драмъ своихъ итальянскими новеллами и въ переводѣ и въ оригиналѣ. Вообще, послѣдствіе личныхъ отношеній Шекспира къ поэтамъ итальянской школы и къ покровительствовавшей ей аристократіи, въ его произведеніяхъ остались слѣды этого вкуса и стиля. Только въ послѣднихъ его драмахъ вполнѣ исчезаетъ эта склонность къ итальянской лирикѣ: мѣсто ея заняли уже простота и искренность народной саксонской пѣсни; поэтъ сбросилъ съ себя ученое и аристократическое искусство и сталъ дѣйствительно національнымъ поэтомъ.

Шекспиру было двадцать-два или двадцать-три года, когда онъ оставилъ Стратфордъ (1587 г.). Опредѣлительно неизвѣстно, что было причиною его переѣзда въ Лондонъ: желаніе-ли поискать средствъ для содержанія своей бѣдной семьи, опасенія ли преслѣдо-

ваній сэра Томаса Лоси, или просто страсть къ поэзіи и къ театру. Статься можетъ, что всѣ эти причины дѣйствовали взаимно; притомъ весьма естественно, что въ такой удивительно-одаренной натурѣ должны были очень рано образоваться склонность и дарованіе къ стихотворству и театру. Извѣстно, что еще съ 1589 года, слѣдовательно съ ранней юности Шекспира, въ Стратфордѣ почти ежегодно играла какая-нибудь изъ странствующихъ труппъ графовъ Лейчестера, Варвика, Ворчестера и другихъ. Рѣшенію Шекспира сдѣлаться актеромъ могло еще способствовать и то, что многіе актеры, впослѣдствіи его товарищи, были изъ Варвикскаго графства, къ которому принадлежалъ Стратфордъ; оттуда же былъ и славный въ исторіи англійскаго театра Джемсъ Барбаджъ, основатель Блакфрайерскаго театра, на который Шекспиръ вступилъ впослѣдствіи. Кто-нибудь изъ нихъ могъ знать Шекспира еще въ юности и обратить вниманіе на его поэтическій талантъ. Положительно извѣстно, что съ 1589 года Шекспиръ сталъ дѣйствительнымъ членомъ театральной труппы. Но здѣсь должны мы на время прервать изложеніе жизни и литературной дѣятельности Шекспира и прежде взглянуть на то, что нашелъ онъ въ Лондонѣ на своемъ новомъ поприщѣ. Для этого мы изложимъ, съ возможною краткостію, когда и какъ развилась въ Англіи драматическая поэзія, какъ начался и усовершенствовался англійскій театръ, въ какомъ видѣ Шекспиръ засталъ ихъ, въ какомъ отношеніи находилась труппа, въ которую онъ вступилъ, къ прочимъ лондонскимъ труппамъ, и, наконецъ, какое положеніе онъ занималъ въ ней вначалѣ и впослѣдствіи.

III.

Мы не думаемъ излагать подробно исторію англійской драматической поэзіи до Шекспира: какъ-бы подробно ни была изложена она, все трудно было бы дать читателямъ ясное о ней понятіе, потому что всякая исторія литературы только тогда ясна и понятна, когда читаютъ ее вмѣстѣ съ главными ея источниками и образцами. Мы взглянемъ на драматическую литературу до Шекспира только съ слѣдующихъ сторонъ: что могла она дать ему? чѣмъ обязано было его искусство его предшественникамъ? и, наконецъ, что онъ отъ нихъ заимствовалъ и отбросилъ? Впослѣдствіи видно будетъ, что Шекспиръ очень немногому могъ научиться изъ прежняго англійскаго театра: ни до него, ни при

немъ не было въ этомъ родѣ ни одного поэта съ большимъ талантомъ, котораго онъ могъ бы взять себѣ въ образецъ. Изъ множества видѣнныхъ имъ въ юности пьесъ научился онъ только драматической техникѣ; по идею своего искусства извлекъ онъ единственно изъ своей души. Поэтому мы не станемъ утруждать нашихъ читателей множествомъ именъ, а соединимъ въ нѣсколько группъ все то, что до Шекспира и наконецъ уже при немъ произвело драматическое искусство въ Англіи.

Извѣстно, что вездѣ родоначальникомъ театра были религіозныя представленія. Какъ въ древней Греціи изъ священныхъ дѣйствій хора, такъ во времена христіанскія вышелъ театръ преимущественно изъ празднованія Пасхи. Католическія представленія страданій Спасителя, которыми праздновали Страстную пятницу, назывались мистеріями. Это же названіе получили въ средніе вѣка и духовныя представленія, содержаніемъ которыхъ были страданія, смерть и воскресеніе Спасителя. И теперь еще въ церкви Святого Петра, въ Римѣ, въ день Пасхи излагается исторія страданій Спасителя въ речитативахъ, въ которыхъ каждый изъ участвующихъ изображаетъ отдѣльное лицо. Въ XII вѣкѣ и даже еще прежде въ Англіи знали уже мистеріи, а въ XIII вѣкѣ сдѣлались онѣ въ монастыряхъ и церквахъ однимъ изъ самыхъ любимыхъ народныхъ зрѣлищъ и однимъ изъ постоянныхъ занятій духовенства. Скоро проложили онѣ дорогу изъ церкви на улицу, а отъ духовенства—къ мірянамъ, сначала въ ремесленные цеха, а потомъ и къ актерамъ по ремеслу, и содержаніемъ мистерій служила уже не одна евангельская, но и вся ветхо-завѣтная исторія. Въ 1378 году хористы и причетники церкви Св. Павла, въ Лондонѣ, приносили жалобу Ричарду II на то, что «безграмотные люди представляютъ исторіи ветхаго завѣта къ великому ущербу духовенства». Въ XIII и XIV вѣкахъ «мистеріи» представлялись по всей Англіи, и представленія эти обыкновенно продолжались по четыре и даже по осьми дней. Въ своемъ первоначальномъ видѣ мистеріи были евангельская исторія, переложенная на краткіе и безъискусственные разговоры, которые прерывались иногда пѣніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, такъ что и происхожденіе ораторіи надобно тоже отнести къ мистеріямъ.

Мистеріи эти — мы забыли сказать, что въ Англіи назывались онѣ «чудесами» — глубоко укоренились въ народѣ; этому способствовали и многовѣковая давность ихъ, и отсутствіе всякихъ другихъ народныхъ зрѣлищъ, а главное—неприкосновенность ихъ

священнаго содержанія. Но эти безъискусственные начатки новѣйшей драмы тѣмъ не менѣе положили нѣкоторые законы ея будущему художественному развитію, отъ которыхъ не могъ отклоняться и самый смѣлый геній, изъ опасенія, что народъ не станетъ смотрѣть его. Такъ это исключительное содержаніе мистерій усвоило новѣйшей драмѣ ея эпическій характеръ, повело къ исторической обработкѣ и потребовало отъ нея общедоступнаго и богатаго содержанія. Греческій театръ далеко уступалъ гомеровой эпопеѣ и не могъ соперничать съ ней въ представленіи обширныхъ и разнообразныхъ миѳологическихъ событій. Цѣлью древней драмы было, по словамъ Аристотеля, «достигать малыми средствами дѣйствія неистощимаго въ богатствѣ своемъ эпоса». Для этого греческіе драматики въ представленіи просто изложенныхъ событій внесли противоположное ихъ простотѣ представленіе трагическихъ катастрофъ. Новое время, остававшееся нѣсколько столѣтій при однихъ началахъ драмы, которая у древнихъ такъ быстро расцвѣла и зато также скоро и увяла, новое время не имѣло передъ собою, какъ древніе греки, никакого великаго эпоса: драма его вышла первоначально изъ евангельскаго повѣствованія. Но изъ этой драгоцѣнной трапезы не только не должна была теряться ни одна крошка,—напротивъ, краткій разсказъ евангелія поощрялъ въ мистеріяхъ къ распространенію его. Слѣдовательно, съ самаго начала условія новой драмы поставлены были въ обратное отношеніе съ условіями драмы древней. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи стала она черпать содержаніе свое изъ рыцарскихъ стихотвореній и историческихъ хроникъ. Такимъ образомъ изъ различныхъ свойствъ и условій всѣхъ этихъ источниковъ составились та форма и та полнота содержанія, какія видимъ въ новѣйшемъ театрѣ. Судьба его была уже рѣшена гораздо прежде Шекспира.

Въ половинѣ XV вѣка въ Англіи мистеріи исключительно находились уже въ рукахъ однихъ ремесленниковъ и распространялись всюду. Вскорѣ затѣмъ явились такъ называемыя «правоученія»—«morals», нравственно-аллегорическія представленія, вышедшія преимущественно изъ школъ, и совершенно замѣнили собою мистеріи. Содержаніемъ этихъ аллегорическихъ представленій была также священная исторія; но они состояли уже не въ простомъ представленіи въ дѣйствіи евангельскаго сказанія, а въ аллегорическомъ и поучающемъ. Въ мистеріяхъ выводились на сцену только нѣкоторыя аллегорическія лица, напримѣръ: смерть, исти-

на, правосудіе; въ «поучительныхъ аллегоріяхъ» является, кромѣ того, олицетвореніе человѣческихъ чувствъ, страстей, пороковъ и добродѣтелей, и изъ нихъ уже исключительно состоятъ дѣйствующія, или, точнѣе, говорящія лица этихъ сухихъ и натянутыхъ представленій. Содержаніемъ мистерій было страданіе Спасителя, избавленіе отъ грѣхопаденія и т. п.; содержаніемъ «моральностей» было отвлеченное изображеніе борьбы добра и зла, или борьбы добрыхъ и порочныхъ силъ за человѣческую природу. Впрочемъ, онѣ скоро начали понемногу отклоняться отъ религіозной сферы и приближаться къ дѣйствительной жизни. Борьба добраго и злого начала стала представляться въ нихъ болѣе съ обыкновенной нравственной точки зрѣнія: онѣ возставали противъ мірскихъ соблазновъ, противъ зависимости отъ мірскихъ благъ, какъ представителей злого начала. Мистеріи состояли изъ совершенно сухого и голаго дѣйствія, предназначаемаго для одного только зрѣнія, безъ всякой примѣси разсужденій. Въ «моральностяхъ», напротивъ, нравоученіе составляетъ существенное содержаніе отъ начала до конца: безъ всякаго движенія и дѣйствія, тянулись онѣ въ однихъ сухихъ, безжизненныхъ разговорахъ. Какъ мистеріи указывали возникающей драмѣ путь къ представленію *дѣйствія*, такъ моральныя аллегоріи, съ своимъ очевиднымъ діалектическимъ характеромъ и нравоученіями, указывали ей *нравственное направленіе*. Этотъ родъ представленій продолжался въ Англіи съ большимъ успѣхомъ отъ половины XV до начала XVII вѣка, слѣдовательно болѣе столѣтія: такая давность окончательно укоренила за новою драмой необходимость имѣть нравственное направленіе. И всѣ англійскія драматическія произведенія постоянно были нравственнаго содержанія. Подъ вліяніемъ этого серьезнаго направленія англійской драмы образовался въ произведеніяхъ Шекспира тотъ строгій нравственный взглядъ на человѣческія дѣла и условія человѣческой природы.

Когда такимъ образомъ обозначились существенныя условія драмы, то есть, съ одной стороны, дѣйствіе, какъ въ мистеріяхъ, съ другой—нравственное поученіе, какъ въ «аллегорическихъ представленіяхъ», то недалеко уже оставалось и до перехода къ представленію дѣйствительной жизни. Переходъ этотъ въ своихъ первоначальныхъ драматическихъ опытахъ вышелъ изъ придворныхъ увеселеній. Вмѣстѣ съ менестрелями и трубадурами XII и XIII вѣковъ разъѣзжали по дворамъ владѣтельныхъ особъ разскащики, арфисты, скоморохи и разные забавники; умственныя

и музыкальныя увеселенія въ занимательномъ и комическомъ родѣ давно сдѣлались такимъ образомъ одною изъ необходимыхъ потребностей придворной жизни. Въ грубомъ и тревожномъ XIV вѣкѣ вся эта веселая ватага была въ загонѣ; но въ XV вѣкѣ, гораздо болѣе кроткомъ и мирномъ, она снова вездѣ выступаетъ на передній планъ и бродитъ по Европѣ; несмотря на различіе языковъ, искусство ея было равно всѣмъ доступно. Извѣстно, что въ XV вѣкѣ нѣмецкіе поэты показывали свое искусство въ Даніи и Норвегіи; баварскіе и австрійскіе пѣвцы—въ Англіи. Весьма вѣроятно, что эти фигляры, арфисты, разскащики, шуты и придворные дураки были исполнителями первоначальныхъ драматическихъ представленій и всякаго рода зрѣлищъ, которыя еще съ XV вѣка начали вытѣснять прежнія тихія удовольствія, состоявшія въ слушаніи пѣнія и разсказовъ менестрелей. Вмѣстѣ съ тѣмъ переодѣваться и маскироваться сдѣлалось въ то время любимою забавою. Не проходило праздника, ни одного пріема знатныхъ гостей при дворѣ или въ городахъ гдѣ бы ни являлись для празднованія ихъ посѣщенія великолѣпно одѣтыя аллегорическія или историческія лица, не проходило ни одного большого пира, на которомъ бы не было представлено какой-нибудь интермедіи, пантомимы или маскарадной процессіи, которыя обыкновенно сопровождались краткими поясвительными рѣчами. Въ Англію перешли эти интермедіи (interludes) изъ Франціи и при Эдуардѣ III назывались уже «королевскими играми». При Генрихѣ VIII великолѣпныя переодѣванья и маски вошли въ рѣшительный обычай; на всякомъ праздникѣ при дворѣ и у частныхъ лицъ были непремѣнно представляемы интермедіи. Аллегорія господствовала во всѣхъ этихъ забавахъ: всякое переодѣванье непремѣнно заключало въ себѣ что-нибудь аллегорическое. Весьма вѣроятно, что въ этихъ маскарадныхъ придворныхъ представленіяхъ постепенно началъ освобождаться возникающій театръ отъ тяготившей его аллегоріи, отъ этихъ пышныхъ олицетвореній отвлеченныхъ понятій и сталъ понемногу замѣнять ихъ лицами, взятыми изъ дѣйствительной жизни. Такъ какъ цѣлью всѣхъ этихъ аллегорій были шутка и забава, то должно же было наконецъ понять, что для этого вовсе непужно было резонерства и поучительныхъ разсужденій. Нѣкто Джонъ Гейвудъ, ученый и остроумный человѣкъ, написалъ около 1520 года для двора Генриха VIII рядъ интермедій уже безъ всякой аллегоріи; напротивъ, содержаніе ихъ составляютъ самыя обыкновенныя положенія дѣйствительной жизни, и хотя поучительное направленіе еще

замѣтно въ нихъ, но оно уже прикрыто шуткою и ироніею. Изъ того, что̀ дошло до насъ изъ этихъ интермедій, видно, что это еще не пьесы и даже не сцены, развивающія какое-нибудь дѣйствіе, а просто смѣшные разговоры или споры, взятые изъ самой простонародной жизни, пересыпанные грубымъ и мѣткимъ народнымъ остроуміемъ, но наводящіе часто скуку своею растянутостію. Интермедіи Гейвуда имѣли при дворѣ неслыханный до того времени успѣхъ: можно поэтому судить, каковы же были подражанія такимъ придворнымъ интермедіямъ, назначаемыя для низшихъ слоевъ общества. Сцена «девяти героевъ», представляемая почтеннымъ испанскимъ кавалеромъ Армадо (въ пьесѣ: «Потерянныя старанія любви»), и небольшая сцена «Пирама и Тизбы», разыгрываемая ремесленниками въ пьесѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь», могутъ дать понятіе объ этого рода народныхъ интермедіяхъ. Въ то время довольствовались малымъ. Теперь, читая пѣсню дурака въ концѣ пьесы «Что̀ намъ угодно», мы рѣшительно ничего въ ней не видимъ; а такого рода пѣснями съ приплясываньемъ или фарсами съ комическимъ припѣвомъ восхищалъ придворный шутъ Елисаветы, Тарльтонъ, самую высшую лондонскую публику, да еще въ то время, когда Шекспиръ поступилъ уже на сцену. Эти фарсы, по свидѣтельству современниковъ, исполнялись съ такимъ рѣзкимъ, смѣлымъ, безцеремоннымъ юморомъ, что самые серьезные люди помирали со смѣху.

Ни откуда Шекспиръ такъ много не заимствовался и не изъ чего онъ столько не научился, какъ изъ этихъ народныхъ представленій и остроумныхъ фарсовъ придворныхъ и простонародныхъ шутовъ. Острота, юморъ и сатира, которые въ XV вѣкѣ были еще въ такой рѣзкой противоположности съ натянутою церемонностію запоздалаго и отжившаго свой вѣкъ рыцарства,—въ XVI вѣкѣ, несравненно болѣе практическомъ, стали общимъ направленіемъ всего европейскаго міра. Въ Англіи не только дворъ, всѣ знатные люди непремѣнно имѣли своихъ шутовъ; о любви ихъ къ нимъ можно судить по тому, что даже такіе люди, какъ знаменитый канцлеръ Генриха XIII Томасъ Морусъ велѣлъ Гольбейну написать себя вмѣстѣ съ своимъ домашнимъ шутомъ. Рабле, Сервантесъ, Гансъ Саксъ, наконецъ сочинители итальянскихъ фарсовъ, народные шуты и остряки въ XIV вѣкѣ являются всюду. Но ни въ какой странѣ народное остроуміе не обнаружилось во всѣхъ классахъ съ такою силою, какъ въ Англіи. Это народное свойство необходимо должно было отразиться и въ драматическомъ искусствѣ. Забав-

ники съ беззастѣнчивымъ юморомъ, которыхъ въ Германіи называли природными шутами, и которыхъ Шекспиръ словомъ natural отличаетъ отъ утонченныхъ придворныхъ шутовъ, были любимцами тогдашней театральной публики; да и въ нынѣшней лондонской публикѣ струна эта еще сильно отзывается, когда театральные клоуны затрогиваютъ ее. Этой стороной своихъ произведеній Шекспиръ во всемъ обязанъ своей національности, своему народу и своему времени, и съ этой стороны онъ всего менѣе оригиналенъ, хотя его юмористическія и комическія лица и ихъ шутки теперь кажутся намъ самою оригинальною и отличительною чертою его генія.

Надобно замѣтить, впрочемъ, что мистеріи, моральныя аллегоріи и комическія интермедіи въ ихъ раздѣльномъ видѣ существовали недолго и стали безпрерывно смѣшиваться между собою. Особенно въ мистеріи и аллегоріи начали скоро проникать новые и даже чуждые имъ элементы или развиваться изъ нихъ же самихъ. Мистеріи, напримѣръ, въ томъ видѣ, въ какомъ существовали онѣ въ XV вѣкѣ, не только уже заключали въ себѣ свойства исторической драмы и моральныхъ аллегорій, но вмѣстѣ съ тѣмъ въ нихъ развились также комическія интермедіи, аллегорическая, пантомимная игра и карнавальные фарсы. Мірская сторона евангельской исторіи давала поводъ къ юмористической обработкѣ нѣкоторыхъ сценъ, такъ что мистеріи представляли иногда странную смѣсь евангельской исторіи съ карнавальными фарсами, — другими словами, смѣсь высокихъ и комическихъ элементовъ. Самыя интермедіи, пантомимныя и разговорныя, тоже первоначально вышли изъ мистерій. Такъ какъ въ Ветхомъ Завѣтѣ всегда искали пророческихъ указаній на евангельскія событія, то по этому поводу начали вставлять въ мистеріяхъ между евангельскими событіями соотвѣтствующія имъ событія изъ Ветхаго Завѣта въ видѣ интермедій: напримѣръ, послѣ представленія предавія Спасителя Іудою слѣдовала исторія о продажѣ Іосифа и т. п. Такія интермедіи представлялись иногда въ пантомимѣ, иногда просто въ живыхъ картинахъ. Подобно мистеріямъ, и моральныя аллегоріи скоро утратили свой первоначальный, строгій характеръ. Послѣ того, какъ перешли онѣ изъ своей религіозной сферы въ обыкновенную житейскую нравственность, имъ уже оставалось недалеко и до простой, обыкновенной жизни, и дѣйствительно въ скоромъ времени начали показываться въ нихъ разныя сословія въ лицахъ. Хотя въ содержаніи ихъ все еще преобладали практическая мо-

раль и критика на мірскую жизнь, но вмѣстѣ съ тѣмъ стали постепенно входить въ нихъ сатирическіе намеки на событія, на лица, на современныя отношенія. При Генрихѣ VIII этотъ родъ представленій уже совершенно замѣнилъ прежнія мистеріи. Правда, что въ нихъ держатся еще нѣкоторыя аллегорическія лица и замѣтно поучительное направленіе, но уже прежняя духовная и школьная драма, мистерія и моральная аллегорія все болѣе и болѣе уступаютъ мѣсто обыкновеннымъ мірскимъ сюжетамъ. Но ни въ чемъ это смѣшеніе всѣхъ родовъ не обнаружилось такъ рѣзко, какъ въ соединеніи самаго простонароднаго и грязнаго съ возвышеннымъ и торжественнымъ. Комическіе элементы очень рано проникли въ торжественный и поучительный тонъ моральныхъ аллегорій. Еще въ мистеріяхъ дьяволъ постоянно представлялъ смѣшное лицо, являясь въ комическомъ и уродливомъ видѣ; въ аллегоріяхъ онъ обыкновенно сопровождаетъ *порока*, выводимый всегда въ видѣ шута, одѣтаго въ длинное и пестрое платье, съ деревяннымъ кинжаломъ, и который безпрестанно забавлялся то надъ людьми, то надъ своимъ адскимъ спутникомъ. Надобно замѣтить, что въ XV и особенно въ XVI вѣкѣ вся Европа представляла себѣ злое начало въ смѣшномъ видѣ и грѣховность человѣческую въ видѣ шутовства. Этому веселому вѣку насмѣшка лежала къ сердцу ближе, чѣмъ раскаяніе. Самое серьезное моральное поученіе и самый грязный комическій фарсъ подавали другъ другу руки. Но этого было еще мало: всюду господствовавшая въ то время страсть къ смѣху безпрестанно требовала себѣ новаго удовлетворенія, и въ моральныя поученія начали вставлять комическіе и шутовскіе фарсы, не имѣвшіе рѣшительно никакого отношенія къ ихъ содержанію. Этотъ обычай перешелъ впослѣдствіи и въ англійскую драму: первыя англійскія трагедіи не только перемѣшаны съ самыми шутовскими фарсами, но часто фарсы эти вставлены въ нихъ безъ всякой связи съ содержаніемъ и съ одною только цѣлью смѣшить. Но не удовольствовались и этимъ: всякую пьесу заставили шута оканчивать карикатурною пляскою, а антракты замѣнили фарсами, въ которыхъ шуты съ безграничною свободою импровизировали свои роли. Сэръ Филиппъ Сидней, классикъ и поклонникъ древнихъ образцовъ, жившій не задолго до Шекспира, въ книгѣ своей «Похвала Стихотворству», горько жалуется на такое смѣшеніе трагедіи съ комедіей. Дѣйствительно, смѣшеніе это простиралось до такой степени, что высокія дѣйствующія лица постоянно сталкивались съ шутами безъ малѣй-

шаго къ тому повода, или среди какого-нибудь торжественнаго разговора вдругъ являлся на сцену шутъ, которому предоставлялось острить и болтать все, что ему ни придетъ въ голову.

Это смѣшеніе разнородныхъ элементовъ перешло и въ произведенія Шекспира; только у него оно приняло совсѣмъ иной характеръ. Глубокій смыслъ давалъ онъ смѣшенію серьезнаго и смѣшного. Этого незамѣтно ни у кого изъ лучшихъ современныхъ ему драматическихъ писателей. Онъ первый согналъ съ своей сцены отдѣльные отъ пьесы фарсы и постоянное во все вмѣшательство шутовъ и дураковъ. Если Шекспиръ смѣшиваетъ иногда смѣшное и серьезное, трагическое и комическое, то потому только, что этого требуетъ самое дѣло. Грубому обычаю тогдашней сцены онъ далъ тонкій, артистическій смыслъ. Въ комедіяхъ своихъ сдѣлалъ онъ роли шутовъ самыми забавными и остроумными и такъ воспользовался ими въ трагедіяхъ, что они еще болѣе усиливаютъ потрясающее впечатлѣніе. Правда, что въ своихъ первоначальныхъ пьесахъ выводитъ онъ на сцену самыя карикатурныя лица, но не съ одною только цѣлью смѣшить публику, а чтобъ вложить въ нихъ самые глубокомысленные взгляды на жизнь, такъ что шутовскія сцены его находятся во внутренней связи съ самымъ возвышеннымъ содержаніемъ. Даже тамъ, гдѣ шуты, кажется, просто забавляются только сами для себя, съ ихъ словами непремѣнно связана какая-нибудь характеристика основнаго дѣйствія. Если же, наконецъ, шутъ и значительное лицо находятся у него въ самой близкой связи, тогда связь эта сама составляетъ весь узелъ пьесы.

До первыхъ годовъ царствованія Елисаветы не было въ Англіи особеннаго зданія для театра: труппы актеровъ разъѣзжали по городамъ, давая свои представленія, гдѣ придется. Въ 1461 году, при Эдуардѣ IV, графъ Эссексъ содержалъ труппу актеровъ; кровавый Ричардъ III, будучи герцогомъ Глостерскимъ, въ 80 годахъ XV вѣка, тоже имѣлъ актеровъ, о которыхъ, впрочемъ, неизвѣстно, были ли они только пѣвцы, или пѣвцы и актеры вмѣстѣ. Но при Генрихѣ VII, какъ скоро внутреннія смуты успокоились, является уже отдѣльная труппа собственно королевскихъ актеровъ, и кромѣ того многіе изъ знатныхъ тогдашнихъ особъ, герцоги Бокингамъ, Нортомберландъ, Оксфордъ, Норфолькъ, Глостеръ и другіе, имѣли свои отдѣльныя труппы, игравшія иногда при дворѣ, и которымъ позволялось также давать свои представленія по городамъ. Въ скоромъ времени въ значительныхъ городахъ завелись постоянныя труппы. Большой шагъ въ этомъ отношеніи сдѣланъ былъ при

дворѣ Генриха VIII. Пышный и начитанный король очень любилъ умственныя забавы: у него былъ знаменитый въ свое время придворный дуракъ (Вильямъ Соммерсъ) — лицо, которое въ Англіи очевидно перешло на сцену отъ двора, былъ свой придворный поэтъ Скильтонъ, были свои пѣвчіе королевской капеллы, которые разъигрывали для него театральныя пьесы: въ числѣ этихъ пѣвчихъ-актеровъ находился и тотъ Джонъ Гейвудъ, который сочинялъ упомянутыя нами юмористическія интермедіи. Вмѣстѣ съ тѣмъ давали представленія и труппы знатнаго дворянства; учители и ученики школы церкви св. Павла и другихъ школъ тоже разъигрывали пьесы. Но все это не давало еще сценическому искусству никакого твердаго основанія. Перенесеніе въ Англію классической литературы отклонило вкусъ высшаго сословія отъ простонародной сцены, духовенство занято было теологическими спорами, аристократическіе поэты обратили все свое вниманіе на лирическое искусство итальянцевъ. Что могло быть привлекательнаго въ этихъ балаганныхъ шутовскихъ интермедіяхъ для энтузіастовъ классической литературы! Они выучили свои высшія понятія объ искусствѣ изъ Петрарки, и естественно народный англійскій театръ того времени долженъ былъ казаться имъ грубымъ и пошлымъ. Къ чему имъ были всѣ эти мистеріи,—имъ, которые считали греческую миѳологію рѣшительно необходимою для поэзіи: что имъ было дѣлать съ этими почтенными «аллегорическими поученіями», когда они читали только Боккачіо, Банделло и Поджіо?

Мы видѣли изъ предшествовавшаго, какъ внесена была въ англійскую литературу лирическая, аллегорическая и пастушеская поэзія итальянцевъ; она должна была непремѣнно отозваться на театрѣ. Драматическіе образцы древнихъ и подражанія имъ итальянцевъ и французовъ постепенно проникали въ Англію, и надобно полагать, что обстоятельство это имѣло большое вліяніе на развитіе англійской драмы. Въ 1520 году, при Генрихѣ VIII, была представлена какая-то комедія Плавта; въ первые годы правленія Елисаветы между представленными драмами находились пьесы Теренція и Эврипида. «Финикіане» его, подъ названіемъ: «Іокасты», переведены были въ 1566 году; лѣтъ десять спустя, играна была для Елисаветы history of errors, вѣроятно, передѣланная изъ Менехмовъ Плавта. Впрочемъ, и до «Іокасты» въ Англіи знали уже въ переводѣ, или въ передѣлкахъ, всѣ трагедіи Сенеки. Это было не задолго до того времени, когда стали появляться трагедіи предшественниковъ и современниковъ Шекспира. Безъ сомнѣнія, перево-

ды эти не могли не имѣть значительнаго вліянія. Въ числѣ пьесъ, которыя съ появленія трагедій Сенеки—отъ 1568 до 1580 года—игрались передъ Елисаветою, было восемнадцать классическаго и миѳологическаго содержанія — явный признакъ, какъ быстро развивалась любовь къ этимъ предметамъ. Но, кромѣ самихъ предметовъ, очень важно было уже одно представленіе античныхъ пьесъ, по тому вліянію, которое оно должно было имѣть на выработку драматической формы и вообще на художественное чувство формы тогдашнихъ драматическихъ авторовъ. Исторія всего европейскаго театра доказываетъ до очевидности, что поэтическое свойство европейскихъ народовъ безъ вліянія древняго искусства никогда бы не развилось до своей зрѣлости, до драмы. Какъ скоро стали извѣстны въ Англіи всюду прославленныя тогда сочиненія Плавта и Сенеки, то знатныя особы и талантливые люди начали сами интересоваться театральными сочиненіями. Уже это одно должно было вывести драму изъ ея первоначальной, грубой колеи. Вліяніе древнихъ произведеній очень скоро обнаружилось въ комедіи и трагедіи. Едва только Сенека былъ весь переведенъ, какъ явилось нѣсколько фарсовъ, очевидно, написанныхъ подъ вліяніемъ латинской комедіи, въ которыхъ нѣтъ уже прежней манеры интермедій съ ихъ пустотою содержанія и дѣйствія и поучительнымъ направленіемъ. Такой быстрый шагъ впередъ можно приписать только изученію древнихъ образцовъ. Авторами фарсовъ этихъ были: Никласъ Юдалъ (Udall), учитель въ Этонѣ и знатокъ древностей, и Джонъ Стиль, магистръ, архидіаконъ въ Сотбери, сдѣлавшійся впослѣдствіи батскимъ епископомъ. Въ 1561 году, въ первыхъ годахъ царствованія Елисаветы, явилась первая англійская трагедія: «Феррексъ и Поррексъ», написанная подъ вліяніемъ сочиненій Сенеки. Авторами ея были: графъ Дорсетъ, одинъ изъ тѣхъ покровителей наукъ и искусствъ, о которыхъ мы говорили выше, и литературный другъ его Томасъ Нортонъ. Успѣхъ трагедіи былъ неслыханный: но причина его заключалась не столько въ достоинствахъ самой трагедіи, въ которой въ первый разъ введенъ былъ на англійскую сцену ямбическій стихъ, сколько въ томъ, что авторомъ ея былъ человѣкъ самаго высшаго общества. Съ этихъ поръ знатные меценаты, покровительствовавшіе прежде только подражаніямъ итальянскимъ поэтамъ, обратили вниманіе и на театральныя сочиненія.

Но какъ ни сильно было вліяніе античной драмы на англійскую сцену, все же не могла она ее отучить отъ ея старыхъ, за-

коренѣлыхъ привычекъ, не могла замѣнить народный театръ ученo-придворными представленіями или заставить забыть національное содержаніе и народныя лица этого театра, — словомъ, не могла она на мѣсто хотя неопредѣленной, но зато свободной формы ввести древнюю условную форму съ хорами и знаменитое правило единства времени и мѣста. И дѣйствительно, въ упомянутыхъ нами фарсахъ, сочиненныхъ подъ вліяніемъ латинской комедіи, нѣтъ ни малѣйшаго слѣда теренціевской вылощенности: они написаны въ свободномъ народномъ юморѣ и въ самомъ простонародномъ стилѣ. Даже классическая трагедія «Горрексъ и Феррексъ», несмотря на то, что дѣйствіе въ ней, такъ же, какъ въ древнихъ трагедіяхъ, происходитъ внѣ сцены и каждый актъ оканчивается хоромъ, тѣсно примыкаетъ еще своими аллегорическими пантомимами, предшествующими актамъ, и всюду разлитыми сентенціями къ старымъ интермедіямъ и поучительнымъ аллегоріямъ; соблюденія же классическихъ единствъ въ ней нѣтъ и тѣни. Мы упомянули выше о восемнадцати пьесахъ миѳологическаго и древне-историческаго содержанія, игранныхъ передъ Елисаветою; но въ нихъ, кромѣ именъ, нѣтъ почти ничего античнаго ни въ духѣ, ни въ содержаніи, ни въ формѣ. Всѣ эти ученые магистры, съ такимъ стараніемъ сочинявшіе свои античныя трагедіи, при всей своей классической школѣ, не имѣли въ себѣ ничего классическаго. Между ними былъ нѣкто Ричардъ Эдвардсъ (между 1523 и 1566), котораго современники почитали за чудо искусства: изъ сочиненій его дошла до насъ «трагическая комедія о Дамонѣ и Питіасѣ», написанная по правиламъ Горація. Правда, что нѣкоторыя лица въ ней напоминаютъ наразитовъ римской комедіи, но вся комедія до крайности пуста и аляповата; кромѣ того, во вставленныхъ въ нее шутовскихъ сценахъ, не имѣющихъ ни малѣйшей связи съ содержаніемъ пьесы, выведено любимое лицо англійской народной сцены — угольщикъ Гримъ Кройдонъ, и все вертится около поносокъ, драки, бритья бородъ, вытаскиванья кошельковъ и подобныхъ потѣхъ самого простонароднаго вкуса. Въ 1580 году короткое время славились на придворной сценѣ пасторали Джона Лили. Въ нихъ замѣтна уже болѣе тонкая комическая обработка, но тѣмъ не менѣе въ манерѣ ихъ, напоминающей итальянскіе *concetti* пастушеской поэзіи, не видно и слѣда античнаго характера. Во всѣхъ произведеніяхъ его нѣтъ ни одной античной черты, ни художественнаго чувства формы, ничего, чтобы хоть сколько-нибудь напоминало стройность древнихъ драма-

тиковъ. Въ то-же время пользовался извѣстностію Ветстонъ, написавшій, между прочимъ, пьесу: «Промосъ и Кассандра», изъ которой Шекспиръ заимствовалъ свою «Мѣра за мѣру». Въ посвященіи этой пьесы, Ветстонъ называетъ себя ученикомъ древнихъ, жалуется на невѣроятности, на которыхъ тогдашніе театральные писатели основываютъ свои пьесы, на грубость ихъ, насмѣхается надъ неестественнымъ распространеніемъ дѣйствія, на смѣшеніе комедіи и трагедіи; но совсѣмъ тѣмъ, несмотря на его основательныя замѣчанія, его десяти-актная трагедія пуста и аляповата до крайности. То-же самое было лѣтъ двадцать потомъ съ Бенъ-Джонсономъ и его школою, которая, во имя древняго искусства и опираясь на римскую комедію—этотъ выродокъ античной драмы—нападала на Шекспира и новую школу драматиковъ. Впрочемъ, и болѣе талантливые ученики древности не въ состояніи были переломить натуру народа и заглушить въ немъ поэтическія воспоминанія и преданія его романтическихъ среднихъ вѣковъ. Подражатели итальянской лирической и эпической поэзіи—поэты высшаго общества и ихъ послѣдователи—тоже пробовали облагородить грубый народный театръ высшими, художественными понятіями древности. Сэръ Филиппъ Сидней, ссылаясь на ученіе и примѣры древняго искусства, сильно нападалъ на безсмысленное нарушеніе единства времени и мѣста, требовалъ непремѣнно представленія катастрофъ по примѣру Эврипида и насмѣхался надъ романтическими пьесами, въ которыхъ дѣйствіе начинается ab ovo. Самуилъ Давіель, одинъ изъ послѣдователей аристократическихъ поэтовъ, опираясь на знаменитый тогда авторитетъ сэра Сиднея и оскорбляясь аляповатостью тогдашней сцены, написалъ трагедію «Клеопатра» (въ 1594 г.) и потомъ еще другую, «Филотаса», слѣдуя манерѣ греческой трагедіи и съ строгимъ соблюденіемъ всѣхъ единствъ. Той же итальянской школы поэтъ Брандонъ сочинилъ трагедію «Октавій». Леди Пемброкъ перевела съ французскаго трагедію Гарнье «Антоній»; Кидъ перевелъ его же «Корнелію». Но всѣ эти произведенія чопорнаго и аристократическаго искусства пали незамѣтными каплями въ широкую струю народной сцены. Впрочемъ, читая напыщенныя декламаціи Гарнье и тогдашней классической школы и сравнивая ихъ съ свѣжестью даже самыхъ грубыхъ англійскихъ оригинальныхъ пьесъ, нельзя не радоваться, что всѣ эти мнимо-классическія штуки имѣли такъ мало вліянія.

Въ Италіи возрожденіе искусства не удовольствовалось однимъ

только воспроизведеніемъ античныхъ формъ, но возбудило Петрарку и Аріоста облечь средневѣковыя легенды и преданія въ высшій художественный образъ: то же самое случилось и съ народнымъ англійскимъ театромъ. Эпопеи итальянскихъ поэтовъ, рыцарскіе романы, безчисленныя новеллы, съ ихъ привлекательными сказками и сагами среднихъ вѣковъ, съ которыми познакомили Англію поэты итальянской школы, образовали уже въ обществѣ слишкомъ глубокій и твердый пластъ, который не могло уничтожить возстановленіе античной драмы. Фантастическая привлекательность этого средневѣковаго міра, романтическій духъ его и сердечная прелесть сильно заслоняли собою древніе образцы и противодѣйствовали имъ. Изъ пьесъ, сыгранныхъ для королевы Елисаветы между 1558 и 1580 годами, половина была заимствована изъ древней исторіи и миѳологіи, а половина—изъ рыцарскихъ романовъ и итальянской новеллистики, такъ рѣзко противоположныхъ античнымъ драмамъ. Чрезвычайно наивно обнаруживается въ нихъ переходъ изъ повѣствовательной формы въ драматическую. Безъ церемоніи обращаются онѣ съ классическими требованіями времени и мѣста и берутъ себѣ за правило одно только чудесное и необыкновенное, къ крайнему негодованію почитателей антиковъ, хлопотавшихъ возстановить образъ древней драмы во всей чистотѣ его. Народъ, который за свой шиллингъ требовалъ содержанія занимательнаго, особенно любилъ эти пьесы. «Периклъ» Шекспира можетъ служить для насъ образцомъ этого рода пьесъ, гдѣ мѣсто, время и дѣйствіе безпрестанно перепрыгиваютъ отъ одного къ другому безъ всякаго соблюденія какой-либо вѣроятности Но народъ любилъ въ нихъ ихъ быстро смѣняющіяся событія и сцены, любилъ эту наивную обработку, эту чудесность содержанія, этотъ сказочный колоритъ. Госсонъ, въ сочиненіи своемъ, изданномъ въ 1580 году (The plays confuted in fife acts), говоритъ, что источникомъ этихъ пьесъ служили исторіи о странствующихъ рыцаряхъ и рыцарскіе романы; что въ пьесахъ этихъ большею частію ничего не было, кромѣ приключеній какого-нибудь влюбленнаго рыцаря, гонимаго любовью изъ страны въ страну, встрѣчающагося со страшными чудищами изъ черной бумаги, и наконецъ возвращавшагося къ себѣ домой въ такомъ измѣненномъ видѣ, что узнать его можно было только по какому-нибудь девизу, написанному на его пергаментѣ, или разломанному кольцу, и т. п. Относительно того, какъ обращались съ временемъ въ этого рода романтическихъ пьесахъ, интересенъ отзывъ сэра Сиднея: «безпре-

станно случается въ нихъ — говоритъ онъ — что юные принцъ и принцесса немедленно влюбляются другъ въ друга; принцесса рождаетъ прелестное дитя, которое тотчасъ же таинственно похищается, вырастаетъ, тоже влюбляется и сама рождаетъ дитя,— и все это въ теченіе двухъ часовъ!»

Но, несмотря на всѣ подобныя несообразности, инстинктъ замѣчательныхъ поэтовъ того времени постепенно велъ ихъ, подъ вліяніемъ античныхъ образцовъ, къ удержанію эпическаго характера въ народномъ театрѣ, къ очищенію его отъ уродливостей и облагороженію формъ. Англійскіе поэты итальянской школы оказали въ этомъ отношеніи большую услугу тѣмъ, что, при всей своей искусственности, сохраняли перевѣсъ природы надъ искусствомъ— черта, отличающая вообще сѣверную поэзію отъ южной. Въ трагедіяхъ, вызванныхъ противодѣйствіемъ безалабернымъ романтическимъ пьесамъ, начала впервые обнаруживаться англійская художественная драма, хотя еще въ очень слабомъ видѣ. Трагедіи эти имѣютъ довольно строгую форму и почти всѣ очень кроваваго содержанія. Послѣднее обстоятельство можно объяснить изъ событій и безпрестанныхъ казней того времени. Въ большей части трагедій этихъ очевидно вліяніе трагедій Сенеки: состоятъ онѣ только изъ разсказовъ о дѣйствіи и разговоровъ, а все дѣйствіе происходитъ за сценой. Самая замѣчательная изъ нихъ — «Тамерланъ», Марлова, явившаяся въ 1586 году. Въ этомъ самый годъ Шекспиръ переселился въ Лондонъ и, слѣдовательно, былъ свидѣтелемъ необыкновеннаго впечатлѣнія, какое произвела она на публику. Трагедія эта уже рѣшительно усвоила за народной сценой ямбическій, такъ называемый бѣлый стихъ, безъ рифмы. Марловъ вообще любилъ изображать взрывы необычайныхъ и необузданныхъ страстей. Титаническій образъ Тамерлана, стремящагося покорить себѣ цѣлый міръ, не лишенъ величія. Совершивъ страшныя жестокости, умираетъ онъ въ Египтѣ, пораженный Божіею молніею, въ ту минуту, какъ, пренебрегая небомъ и землею, приказываетъ сжечь коранъ и храмъ Магомета и отрекается отъ него *). Героическое

*) Марловъ написалъ еще «Эдуарда II», «Мальтійскаго жида» и «Фауста». Въ послѣднемъ удержана съ небольшими измѣненіями вся нѣмецкая легенда. Трагедія изображаетъ отчаяніе Фауста, послѣ неудачи его покорить себѣ міръ силою мысли, искусствомъ и наукою, союзъ его съ Мефистофелемъ, жизнь Фауста при дворѣ папы и нѣмецкаго императора, страсть его къ призраку прекрасной Елены и, наконецъ, гибель его. Противоположность внѣшняго, быстро проходящаго счастія съ вѣчною гибелью души представлена въ этой

содержаніе этой огромной трагедіи, состоявшей изъ двухъ частей, ея великолѣпно-напыщенный стиль произвели такое сильное впечатлѣніе на публику и такъ понравились ей, что она только и требовала пьесъ съ сраженіями и убійствами. Вскорѣ послѣ «Тамерлана» явились «Испанская трагедія», соч. Кида, «Алькасарская битва», Пиля, «Альфонсъ», Грина, «Марій и Силла», Лоджа, «Дидона». Нэша, «Локринъ», котораго прежде приписывали Шекспиру, и, наконецъ, «Титъ Андроникъ», вошедшій въ изданіе сочиненій Шекспира. Всѣ эти трагедіи имѣютъ по формѣ и содержанію большое сходство съ «Тамерланомъ» и написаны съ риторическою пышностью и громкими фразами, которыя такъ обыкновенны всѣмъ начинающимъ искателямъ сильныхъ эффектовъ. Но, несмотря на ихъ необычайныя страсти и могучіе характеры, преувеличенные до карикатурности, содержаніе всѣхъ этихъ трагедій очень однообразно и вертится только на мысли, бывшей постоянно темой древней трагедіи—именно на мысли о возмездіи,—другими словами, на томъ, что пролитая кровь требуетъ себѣ крови. Въ «Испанской трагедіи», напримѣръ, духъ одного убитаго, Андрея, выходитъ въ самомъ началѣ дѣйствія въ видѣ хора; убійцу этого Андрея, нѣкоего Бальтазара, преслѣдуетъ мщеніемъ возлюбленная Андрея: тотъ же самый Бальтазаръ убиваетъ еще второго ея возлюбленнаго, Горація, и тѣмъ вызываетъ на себя мщеніе отца его, Іеронимо. Духъ убитаго Горація возбуждаетъ отца къ отмщенію, для удобнѣйшаго исполненія котораго Іеронимъ притворяется сумасшедшимъ, и наконецъ, по случаю одного театральнаго представленія, устроеннаго Бальтазаромъ и его клевретомъ, достигаетъ своей цѣли, убивая ихъ обоихъ. Нельзя не замѣтить, что эта пьеса имѣла вліяніе на планъ Шекспирова «Гамлета», и особенно на планъ «Тита Андроника», гдѣ мститель за Тита тоже притворяется сумасшедшимъ, и вся трагедія построена на мщеніи. Драматическія сочиненія этого времени всѣ особенно заняты скрытіемъ намѣренія отмстить подъ видомъ притворнаго сумасшествія или скрытіемъ какого-нибудь преступленія подъ видомъ глубокаго унынія. Самое сильное выраженіе этого направленія представляетъ пьеса Марлова: «Мальтійскій жидъ», въ главномъ лицѣ которой, ростовщикѣ Барабасѣ, жертвующемъ своимъ

трагедіи съ рѣдкимъ глубокомысліемъ. Ранняя смерть Марлова — онъ умеръ въ 1593 году, отъ раны, полученной имъ на дуэли, — прервала дѣятельность этого замѣчательнаго поэта.

сыномъ для мщенія, олицетворены родовая ненависть и мстительность оскорбленныхъ и угнетенныхъ жидовъ къ христіанамъ.

Итакъ, вотъ что̀ нашелъ Шекспиръ на лондонскомъ театрѣ, когда оставилъ Стратфордъ. Надо прибавить, что авторы этихъ кровавыхъ трагедій были люди съ дарованіемъ крайне напыщеннымъ и всѣ преждевременно умерли отъ безпорядочной жизни. Марловъ былъ человѣкъ съ буйнымъ характеромъ и умеръ на дуэли; Робертъ Гринъ поступилъ на сцену изъ духовнаго званія и умеръ отъ пьянства; Пиль и Нэшъ вели самую безпутную жизнь и умерли въ молодыхъ лѣтахъ. Въ нестройности и дикости ихъ драматическихъ произведеній отражаются и свойства самихъ авторовъ и время, въ которое жили они: это—созданія какого-то душевнаго хаоса, запутанность котораго еще болѣе усиливалась отъ окружавшей его городской и придворной жизни, гдѣ крайнія противоположности постоянно смѣшивались между собой: блескъ и любовь къ искусству — съ самыми грубыми и дикими чувствами, стремленіе къ высшему духовному развитію — съ необузданною распущенностью нравовъ. Въ бѣшеныхъ страстяхъ этихъ пьесъ, въ напряженности мыслей и дѣйствій ихъ трагическихъ героевъ отразилась сама жизнь ихъ авторовъ и напряженность ихъ воображенія и таланта. Читая дошедшія до насъ нѣкоторыя подробности жизни этихъ поэтовъ, нельзя не прійти къ тому заключенію, что натянутое преувеличеніе въ дѣйствіяхъ, рѣчахъ и людяхъ, выводимыхъ ими на сцену, сквозь которое проступаетъ что-то болѣзненное и судорожное, есть только отраженіе бурной жизни этихъ титаническихъ натуръ, сбросившихъ съ себя всѣ общественныя условія. Если «Титъ Андроникъ» дѣйствительно принадлежитъ Шекспиру, это показываетъ только, что онъ въ началѣ совершенно поддался господствовавшей школѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ «Перикль» его можетъ служить образчикомъ тогдашнихъ эпико-романтическихъ пьесъ, а «Генрихъ IV»—тогдашнихъ такъ называемыхъ «исторій». Не мѣсто здѣсь изслѣдовать, дѣйствительно-ли Шекспиръ былъ авторомъ всѣхъ этихъ пьесъ, или только исправилъ ихъ; главное теперь въ томъ, что эти трагедіи представляютъ его первый періодъ, послѣ котораго Шекспиръ начинаетъ свой новый, уже не имѣющій ни малѣйшаго сходства съ прежнимъ, и гдѣ недосягаемое разстояніе отдѣляетъ его и въ эстетическомъ и нравственномъ отношеніяхъ отъ всѣхъ его предшественниковъ и современниковъ. Для примѣра достаточно указать на «Гамлета», гдѣ идея мщенія, такъ сильно занимавшая тогдашнихъ поэтовъ, составляетъ трагическую задачу драмы. Съ какою кротостію,

съ какою высокою нравственностію совершается у Шекспира разрѣшеніе этой задачи, совершается вся драма, сдѣлавшаяся впослѣдствіи источникомъ англійской и нѣмецкой сантиментальной поэзіи и французскихъ Обермановъ! Замѣчательно, что тѣ изъ первоначальныхъ пьесъ Шекспира, въ которыхъ обнаруживается его самостоятельная манера, сдѣлавшаяся потомъ общею всѣмъ его произведеніямъ, суть не кровавыя трагедіи, а комедіи, и такія притомъ, которымъ не было ничего подобнаго до тѣхъ поръ въ Англіи. Между множествомъ пьесъ, предшествовавшихъ Шекспиру или современныхъ ему, нѣтъ ни одной, въ которой хоть сколько-нибудь замѣтны были та тонкость обработки и то внутреннее достоинство, которыя обнаруживаются въ его первоначальныхъ комедіяхъ: «Потерянныя старанія любви» и «Два Веронца».

Что касается до историческихъ пьесъ, или, какъ тогда называли ихъ, до «исторій», то разстояніе, отдѣляющее этого рода произведенія Шекспира отъ произведеній его предшественниковъ, не такъ велико, какъ въ трагедіи и комедіи. Различіе это не такъ рѣзко потому, что всѣ поэты черпали изъ однихъ и тѣхъ-же источниковъ—изъ Голиншеда и другихъ хроникъ: такой національный и притомъ уважаемый матеріалъ не допускалъ измѣненій и произвола, какимъ предавались драматическіе авторы, обработывая обыкновенные сюжеты; національная историческая дѣйствительность держала въ строгихъ границахъ ихъ своевольную фантазію. Поэтому предшествовавшія и современныя Шекспиру драмы, заимствованныя изъ англійской исторіи, хотя и далеко уступаютъ въ поэтической прелести и фантазіи его историческимъ драмамъ, но тѣмъ не менѣе составляютъ лучшія произведенія тогдашней англійской сцены и, безспорно, имѣли самое благотворное вліяніе на общественный духъ. Изъ всѣхъ современныхъ Шекспиру драматическихъ произведеній, онѣ всего ближе подходятъ къ его манерѣ, и до такой степени, что, напримѣръ, первая часть Шекспирова «Генриха VI» большею частію написана не имъ, а обѣ послѣднія его части Шекспиръ только передѣлалъ изъ двухъ очень недурныхъ драмъ, сочиненныхъ, вѣроятно, Ребертомъ Гриномъ. «Генриха IV» и «Генриха V» тоже взялъ Шекспиръ изъ старинной и очень неуклюжей исторической пьесы, игранной до 1588 года. Изъ жизни Ричарда III были двѣ старинныя пьесы: одна—на латинскомъ, другая—на англійскомъ, подъ названіемъ: «True tragedy of Richard III»,—обѣ очень плохія; Шекспиръ ни одною не воспользовался. Историческая драма его «Король Іоаннъ» взята имъ изъ пьесы, напечатанной уже

въ 1591 году. Тикъ приписываетъ еще Шекспиру «Кромвеля», «Джона Ольдкастеля» и «Лондонскаго блуднаго сына»; Шлегель касательно двухъ первыхъ пьесъ раздѣляетъ мнѣніе Тика. Но съ этимъ едва-ли можно согласиться. За шекспировскую драму выдаетъ также Тикъ «Эдуарда III», о которомъ упоминается въ первый разъ около 1595 года. Въ этой пьесѣ, дѣйствительно, есть нѣкоторыя черты, напоминающія шекспировскую манеру; но въ цѣломъ она тривіальна; языкъ изукрашенъ странными образами и сравненіями, а въ характерахъ нѣтъ и тѣни шекспировскаго твердаго рисунка. Несмотря на это, драма все-таки показываетъ въ своемъ авторѣ искусную руку. Въ концѣ XVI вѣка, историческія пьесы, если присоединить къ нимъ еще шекспировскія, почти исключительно господствовали на сценѣ. Тогда написалъ Пиль (1590) «Эдуарда I», пьесу, въ началѣ что-то обѣщающую, но потомъ впадающую въ безсвязность и неестественность; Марловъ (1593)—«Эдуарда II». Колльеръ находитъ въ его постройкѣ и стихахъ большое сходство съ шекспировскими историческими пьесами; по мнѣнію Гервинуса, пьеса эта есть не болѣе, какъ разбитая на сцены хроника, безъ драматизма и опредѣленности въ характерахъ.—Равнымъ образомъ и народныя баллады служили сюжетами для сценическихъ представленій. Въ 90 годахъ сочинены были о Робинѣ Гудѣ (Hood) двѣ пьесы; въ одной изъ нихъ, называвшейся «Полевой Векфильдскій сторожъ», и, вѣроятно, принадлежащей Роберту Грину, этотъ разбойничій герой представленъ былъ соперникомъ другого такого-же могучаго удальца. Въ пьесахъ этого рода народныя баллады, разбитыя на сцены, и разговоры занимаютъ точно такое-же мѣсто, какъ хроники—въ пьесахъ историческихъ. Несмотря на весь ихъ напыщенный наборъ, на всю манеру итальянскихъ concetti, народный элементъ безпрестанно пробивается въ нихъ, и лѣпныя ихъ сцены отзываются природою и свѣжестью. Въ балладныхъ пьесахъ—ихъ было много—чувствуется несравненно болѣе свободнаго движенія, выступаютъ довольно твердо очерченные характеры и вообще замѣтно уже вліяніе шекспировскихъ произведеній. Исчезло вмѣстѣ съ тѣмъ и монотонное изложеніе прежнихъ «исторій» и трагедій, исчезли вся поучительность и риторика; ученое тяжеловѣсіе уступило мѣсто поэтической фантазіи, проявляющейся не въ рѣчахъ, а въ живомъ дѣйствіи. Съ этихъ, изъ балладъ заимствованныхъ, пьесъ собственно начинается шекспировское, новое искусство; съ ними и отчасти съ современными историческими драмами произведенія Шекспира находятся уже въ близкой связи.

Нелишнимъ будетъ сказать нѣсколько словъ также о языкѣ и версификаціи англійской драмы. Старыя мистеріи были большею частію писаны риѳмованными куплетами, состоявшими изъ коротких стиховъ; впослѣдствіи стали употреблять въ нихъ риѳмованные стихи въ десять и пятнадцать стопъ, или такъ называемые александрійскіе. Ученые авторы трагедіи «Горрексъ и Феррексъ», кажется, первые употребили десятистопный ямбъ безъ риѳмъ, сдѣлавшійся впослѣдствіи обычнымъ стихомъ англійской драмы. Но привычка къ риѳмѣ такъ была велика, что въ общее употребленіе вошелъ онъ нескоро,—даже Шекспиръ въ первопачальныхъ произведеніяхъ своихъ еще очень часто держится риѳмы, къ совершенному устраненію которой наконецъ всего болѣе способствовало бѣдное и сухое содержаніе «исторій». Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, стиль итальянскихъ concetti, господствовавшій въ придворномъ и аристократическомъ стихотворствѣ, распространился и на прозу. Стиль этотъ — наборъ натянутыхъ остротъ и сравненій, изысканныхъ, метафорическихъ, неожиданныхъ оборотовъ, безпрестанно вертящихся на противоположныхъ мысляхъ и образахъ, заимствуемыхъ отовсюду — былъ нѣкоторое время, вмѣстѣ съ итальянскимъ языкомъ, самымъ модньшъ тономъ въ разговорѣ: даже просьбы къ королевѣ и властямъ писались въ этомъ стилѣ. Джонъ Лили, долго жившій при дворѣ Елисаветы и написавшій, около 1579 года, нѣсколько комедій и пасторалей, дѣйствующія лица которыхъ были все миѳологическіе боги и богини, прославился тогда самымъ великимъ мастеромъ и знатокомъ этого стиля. Романъ его: Euphues, anatomy of wit, явившійся въ 1580 году, въ которомъ всѣ упомянутыя свойства этого стиля доведены были до самой крайней степени, имѣлъ такой успѣхъ, что придворныя дамы старались не иначе говорить, какъ стилемъ моднаго романа, и кто не употреблялъ его, принимался за необразованнаго человѣка. Съ этой стороны Джонъ Лили имѣлъ болѣе вліянія на языкъ и стиль Шекспира, нежели всѣ его предшественники; особенно вліяніе это замѣтно въ его комедіяхъ и вообще въ шутливыхъ сценахъ: ихъ остроумные обороты, разговоры, комическія доказательства, безпрестанныя сравненія и озадачивающіе отвѣты,—все это было тогда модньшъ стилемъ, идеаломъ котораго были сочиненія Джона Лили. Впрочемъ, Шекспиръ значительно умѣрилъ крайности своего образца, а если иногда и слѣдовалъ ему вполнѣ, то или съ намѣреніемъ надсмѣяться надъ нимъ, или для бо́льшей характеристики своихъ лицъ, какъ, наприм., въ сценахъ Фальстафа съ Генрихомъ

тогда какъ Лили употреблялъ свой стиль безразлично при всякомъ случаѣ. Руководимый своимъ тонкимъ тактомъ, измѣнилъ Шекспиръ и господствовавшій до него безпремѣнный ямбъ, натянуто-правильный, педантически-строгій и отрывистый, въ которомъ каждый стихъ оканчивался замыкавшимъ его смысломъ. Стихи въ «Титѣ Андроникѣ» еще въ этомъ родѣ. Но Шекспиръ скоро оставилъ эту узкую колею, и стихъ его свободно послѣдовалъ за драматическимъ движеніемъ рѣчи: сталъ останавливаться, перегибаться и иногда даже разрывать теченіе ямбовъ, дозволяя себѣ вольности, указываемыя внутренними требованіями чувства.

Замѣчательно, что всѣ современные Шекспиру даровитые поэты умерли въ очень молодыхъ лѣтахъ и почти при самомъ началѣ ихъ драматической дѣятельности. Впрочемъ, еслибъ они и долго прожили, Шекспиръ все-таки остался-бы единственнымъ въ своемъ родѣ. Коллеръ полагаетъ, что Марлонъ могъ-бы ему быть опаснымъ соперникомъ. Скорѣе это можно сказать не о Марловѣ— безспорно замѣчательномъ, но грубомъ и крайне напряженномъ талантѣ— а о Гринѣ, если только ему принадлежатъ поправленныя Шекспиромъ двѣ послѣднія части «Генриха VI». Соображая все то, что дошло до насъ изъ драматическихъ произведеній предшественниковъ и современниковъ Шекспира, невольно приходишь къ тому заключенію, что всѣ они похожи на дорожные столбы, которые указываютъ путь къ цѣли, неизвѣстной имъ самимъ; да и путь этотъ едва проходимъ, отъ колючихъ кустарниковъ и романтической дикости. Одинъ Шекспиръ достигъ дотолѣ неизвѣстной цѣли, далеко оставивъ за собою всѣхъ своихъ современниковъ и гармонически соединивъ въ себѣ всѣ отдѣльныя и односторонніе достоинства ихъ. Научиться у современныхъ себѣ поэтовъ онъ могъ только одному — именно: чего должно избѣгать, и онъ, кажется, очень скоро понялъ это, потому что почти съ первыхъ пьесъ своихъ онъ уже обнаружилъ совершенно самостоятельный талантъ, такъ что самыя лучшія произведенія его современниковъ ни въ какомъ отношеніи не выдерживаютъ сравненія съ самыми первыми его опытами. Впрочемъ, еслибъ кто-нибудь усомнился въ томъ, дѣйствительно ли такое необыкновенное разстояніе отдѣляетъ Шекспира отъ его предшественниковъ и современниковъ и дѣйствительно ли художественная красота его произведеній нисколько не была подготовлена предшествовавшими ему поэтами,— то для устраненія такого сомнѣнія достаточно было бы только указать на ближайшихъ его преемниковъ. Нисколько не удиви-

тельно, что современники Шекспира могли остаться позади его на такой дорогѣ, которую надобно было еще исправлять и уравнивать, какъ впослѣдствіи въ Германіи Лессингъ исправилъ и уравнялъ эту дорогу для Гёте; гораздо удивительнѣе то, что преемники Шекспира—какой-нибудь Бенъ-Джонсонъ, считавшій себя драматикомъ несравненно болѣе классическимъ, или Драйтонъ, имѣя уже передъ собою величавыя шекспировскія созданія—при всѣхъ покровительствахъ и наградахъ, не произвели ничего, въ чемъ бы видѣнъ былъ хоть малѣйшій отблескъ шекспировскаго искусства. Это обстоятельство лучше всего доказываетъ, какъ высоко стоялъ этотъ человѣкъ надъ всѣми своими предшественниками и преемниками. Мало того: для слѣдовавшаго за нимъ поколѣнія вся проницательность историческаго взгляда его на міръ, глубокомысленность его творчества, его тонкое нравственное чувство сдѣлались рѣшительно мертвыми буквами. Публика перестала уже любить идеальныя трагедіи, а требовала одной только комедіи интриги. Впрочемъ, изъ всего этого не слѣдуетъ, чтобы явленіе Шекспира было какимъ-то чудомъ. Горячее участіе, какое принималъ тогда народъ въ сценическихъ представленіяхъ, необыкновенно одушевленная жизнь двора, разнообразная дѣятельность большого города, куда стекалось множество славныхъ тогда людей на морѣ и на войнѣ, государство въ своемъ еще первомъ, юношескомъ цвѣтѣ, наконецъ церковное и политическое возвышеніе Англіи, ученыя открытія, успѣхи искусствъ,—все это вмѣстѣ содѣйствовало къ тому, чтобы возбудить художника, способнаго сочувствовать этому движенію. Точно также и великій современникъ Шекспира Бэконъ вовсе не былъ исключительнымъ явленіемъ въ исторіи европейскаго образованія, хотя въ то время въ Англіи онъ стоитъ такъ же одиноко, какъ и Шекспиръ. Не надобно забывать притомъ, что всѣ матеріалы для драматическаго искусства были уже выработаны и подготовлены. Что же касается до высшаго пониманія искусства, то Шекспиръ могъ получить его изъ изученія античныхъ произведеній и разныхъ утонченныхъ образцовъ поэзіи, господствовавшей тогда въ Англіи. Но самое близкое и сильное вліяніе на его драматическое творчество имѣло, безъ сомнѣнія, само драматическое искусство актеровъ, стоявшее тогда на высокой степени. Положительно можно сказать, что отъ какого-нибудь Ричарда Барбаджа Шекспиръ больше могъ научиться, чѣмъ отъ десятка Марловыхъ, и здѣсь, вѣроятно, заключалась та опора, ко-

торая съ самаго начала подкрѣпила его юношескія, еще шаткія силы.

Это обстоятельство заставляетъ насъ сказать нѣсколько словъ о положеніи театра и актеровъ во время Шекспира.

IV.

Рядомъ съ развитіемъ драматической поэзіи шло развитіе драматическаго искусства и театра. Покровительствуемый Елисаветою, любившею всякаго рода развлеченія, и въ особенности преемникомъ ея, ученымъ королемъ Іаковомъ, англійскій театръ, поддерживаемый великолѣпною тогдашнею аристократіею, развился необыкновенно быстро. Собственно развитіе его началось съ семидесятыхъ годовъ XVI вѣка, и то, что было первоначально безъискусственнымъ времяпровожденіемъ грубыхъ ремесленниковъ, дававшихъ представленія болѣе для собственнаго удовольствія, стало теперь потребностью всего народа и быстро разлилось по Англіи. Мы видѣли, какъ поучительное направленіе моральныхъ аллегорій постепенно уступало мѣсто комическому фарсу; съ другой стороны, и актерство, бывшее прежде не ремесломъ, а только случайнымъ занятіемъ по охотѣ, понемногу установлялось между прочими сословіями общества и сдѣлалось наконецъ положительнымъ ремесломъ, доставлявшимъ хлѣбъ. Въ 1572 году число странствующихъ актеровъ, покровительствуемыхъ знатными лордами и дававшихъ свои представленія по городамъ Англіи, было уже такъ велико, что признано было за нужное ограничить его особенными постановленіями. Въ 1574 году актеры графа Лейчестера, во главѣ которыхъ былъ Джемсъ Барбаджъ, получили королевскій патентъ, дозволявшій имъ играть вездѣ, кромѣ Лондонскаго Сити, потому что лондонскій лордъ-меръ и городской совѣтъ, непосредственно завѣдывавшіе этимъ центромъ столицы, были рѣшительно противъ театральныхъ представленій. Страсть англичанъ къ театру въ это время была такъ же сильна, какъ впослѣдствіи страсть къ нему испанцевъ при Лопе де-Вега. Открыто покровительствуемый дворомъ и любимый народомъ, театръ тогдашній позволялъ себѣ разнаго рода крайности и излишества, послѣдствіе чего лордъ-меръ и совѣтъ лондонскихъ альдермановъ постоянно старались не только положить конецъ всѣмъ такого рода крайностямъ, но запрещать театральныя представленія вообще. Всегдашнимъ прибѣжи-

щемъ и спасителемъ актеровъ зато былъ тайный королевскій совѣтъ. Многія изъ трупъ, принадлежавшихъ знатнымъ лордамъ, выдавали себя за королевскихъ актеровъ и, подъ тѣмъ предлогомъ, что они должны постояннымъ упражненіемъ приготовлять себя для игры предъ королевою, устроивали себѣ походныя сцены на постоялыхъ дворахъ, куда сбѣгалось смотрѣть ихъ бо́льшею частію одно простонародье. Въ то время въ Англіи не было еще ни одного выстроеннаго театра. Возникающій пуританизмъ старался, чтобы по крайней мѣрѣ день воскресный или хотя часы церковной службы избавлены были отъ этихъ грѣховныхъ представленій. Лондонскій городской совѣтъ оффиціально называлъ театральныя представленія служеніемъ діаволу. Кромѣ того, при вечернихъ представленіяхъ на постоялыхъ дворахъ, посѣщаемыхъ лондонскимъ простонародьемъ, происходили обыкновенно шумъ, драки, воровство и разныя безчинства; походная сцена безпрестанно подвергалась опасности произвести пожаръ, а полицейскій надзоръ за всѣмъ этимъ лежалъ на городскомъ совѣтѣ. Но болѣе всего возставалъ онъ противъ непристойныхъ рѣчей и сценъ, наполнявшихъ театральныя представленія, и, вслѣдствіе донесеній городского совѣта, издано было въ 1575 году нѣсколько постановленій противъ театральныхъ злоупотребленій, и городской совѣтъ назначилъ отъ себя особыхъ смотрителей, безъ дозволенія и цензуры которыхъ нельзя было давать публичныхъ представленій. Королевскіе актеры жаловались тайному совѣту на такое ограниченіе, представляя на видъ необходимость постоянно упражнять себя въ игрѣ и наконецъ нужду въ доставленіи тѣмъ себѣ пропитанія. Городской совѣтъ возражалъ, что нѣтъ никакой надобности упражнять себя предъ простонародьемъ, что для упражненія актеры должны играть у себя по домамъ, а не на постоялыхъ дворахъ; что же касается до пропитанія — продолжалъ городской совѣтъ — то до сихъ поръ никогда не слыхано было, чтобы изъ такой «игры» можно дѣлать себѣ ремесло. Послѣднее обстоятельство было самымъ сильнымъ доводомъ противъ актеровъ и театра, но оно-то именно и послужило къ упроченію ихъ. Слово «ремесло», употребленное городскимъ совѣтомъ въ презрѣніе и насмѣшку, было принято актерами серьёзно и положительно. Городское начальство обуздало злоупотребленія бродячаго театра, но зато въ слѣдующемъ-же году тайный королевскій совѣтъ далъ позволеніе на постройку трехъ театровъ внѣ вѣдомства лорда-мера и послѣ самого Лондонскаго Сити. Джемсъ Барбаджъ устроялъ театръ изъ упразд-

ненаго монастыря «Червыхъ Братьевъ» (blackfriars), возлѣ моста того-же имени и у самого Сити. Пуритане Сити подали на это жалобу,—но безуспѣшно, и въ 1578 году, къ глубокому огорченію пуританъ, было въ Лондонѣ уже восемь театровъ. Въ 1600 году число театровъ увеличилось до одиннадцати, а при королѣ Іаковѣ до семнадцати,—гораздо болѣе, чѣмъ теперь; между тѣмъ какъ жителей въ Лондонѣ тогда было въ шесть разъ менѣе. Хорошіе актеры изъ странствующихъ сдѣлались осѣдлыми и составили между собою общества. Положеніе ихъ постепенно стало улучшаться. Можно-ли было идти противъ всемогущаго Лейчестера, перваго покровителя актеровъ и театра, или противиться любимой забавѣ королевы? Въ 1583 году Елисавета въ первый разъ приняла къ себѣ въ службу двѣнадцать актеровъ, которые уже одни имѣли право называться королевскими: между ними были Робертъ Вильсонъ и знаменитый Ричардъ Тарльтонъ, два остроумнѣйшіе въ свое время комика. Лондонскимъ альдерманамъ пришлось тогда молча переносить насмѣшки Тарльтона надъ нихъ, какъ онъ называлъ, «длинноухою семьею, которая нигдѣ не хотѣла видѣть дураковъ, кромѣ какъ въ своемъ почтенномъ совѣтѣ». Тарльтону, который, находясь всегда при обѣдѣ королевы, задѣвалъ своими насмѣшками даже Лейчестера и Ралейга, прощалось все. Вообще комики того времени не щадили ничего и смѣялись надъ всѣмъ. Осмѣивая Филиппа II и католицизмъ, послѣ гибели испанскаго флота, посланнаго на завоеваніе Англіи, они не оставляли также въ покоѣ и пуританъ, коренныхъ враговъ театра; даже хористы церкви Св. Павла въ своихъ представленіяхъ позволяли себѣ смѣяться надъ пуританами. Вслѣдствіе этого, въ 1589 году, двумъ театральнымъ труппамъ запрещены были представленія. При Іаковѣ I Блакфрайерскій театръ началъ играть такія вольныя пьесы, что возбудилъ противъ себя новыя, сильнѣйшія жалобы не только городского совѣта и альдермановъ, но даже жалобы иностранныхъ пословъ. Обычай смѣяться надо всѣмъ и даже надъ частными людьми, по увѣренію Томаса Гейвуда, первоначально введенъ былъ въ представленіяхъ дѣтей-хористовъ Св. Павла, въ роли которыхъ вставляли авторы свои колкія выходки, ограждая себя, такъ сказать, юностью и невинностью своихъ маленькихъ актеровъ. Смѣлая сатира и насмѣшка этихъ дѣтей очень понравились публикѣ; скоро всѣ театры пустились подражать имъ и довели свои сатиры и пасквили до такихъ размѣровъ, какихъ со времени Аристофана и до нашего времени не было ни въ какой странѣ Европы.

Полагаемъ, что сказаннаго нами достаточно, чтобъ показать, какъ велика была любовь къ театру во всѣхъ сословіяхъ лондонскаго народонаселенія. Театры процвѣтали, и талантливые актеры, Экакъдуардъ Алленъ, Ричардъ Барбаджъ и наконецъ самъ Шекспиръ, жили въ достаткѣ и довольствѣ. Тщетно пуритане возставали противъ этихъ грѣховныхъ увеселеній и писали на нихъ цѣлые трактаты въ стихахъ и прозѣ, опираясь на языческихъ писателей и каноническія постановленія. До самого 1633 года всѣ ихъ преслѣдованія оставались безъ успѣха. Драматическіе писатели развелись въ огромномъ количествѣ. Изъ уцѣлѣвшаго дневника какого-то Филиппа Генслова, ростовщика, дававшаго деньги многимъ изъ тогдашнихъ труппъ, видно, что между 1591 и 1597 годами дано было тѣми труппами, съ которыми онъ имѣлъ дѣла, сто-десять разныхъ пьесъ, а между 1597 и 1603 годами—сто-шестьдесятъ пьесъ. Послѣ 1597 года состояли у него въ долгу тридцать драматическихъ авторовъ, въ томъ числѣ извѣстный Томасъ Гейвудъ, который написалъ одинъ и съ сотрудниками двѣсти-двадцать пьесъ. Но изъ огромнаго количества игранныхъ въ то время пьесъ дошло до насъ очень немного, потому что игравшихся пьесъ тогда почти не печатали,—по простой причинѣ: чѣмъ меньше публика читала ихъ, тѣмъ съ бо́льшею охотою ходила ихъ смотрѣть. Впослѣдствіи, именно въ 1630 и позже, напечатаны были сочиненія Бенъ-Джонсона и Шекспира, и кромѣ того, въ 1630 и 1631 годахъ продано было болѣе сорока тысячъ экземпляровъ драматическихъ пьесъ. Охота къ чтенію увеличилась, и съ того-же времени театръ началъ падать. Драматическая производительность особенно сильна была въ самомъ концѣ XVI вѣка, когда Шекспиръ далъ на театрѣ своего «Ромео», «Венеціанскаго Купца» и «Генриха IV». Это было самое цвѣтущее, славное время англійскаго театра. Съ какою гордостью говоритъ Томасъ Гейвудъ (въ 1612), въ своей «Апологіи актеровъ», о томъ, какъ «театральныя представленія постепенно выработали грубый и ломаный англійскій языкъ — эту странную смѣсь частицъ всѣхъ европейскихъ языковъ—довели его наконецъ до такого совершенства, и столько превосходныхъ сочиненій явилось на немъ, что иностранцы, прежде пренебрегавшіе имъ, теперь изучаютъ его съ любовію». Слава объ англійскихъ актерахъ разнеслась по всей Европѣ, и въ скоромъ времени англійскія труппы играли уже въ Амстердамѣ—тогдашнемъ центрѣ европейской торговли—и разъѣзжали по Германіи, гдѣ до сихъ поръ сохранились еще нѣкоторыя пьесы ихъ въ дурномъ, старинномъ, нѣмецкомъ пе-

реводѣ, съ котораго теперь, вслѣдствіе совершенной утраты оригиналовъ, снова переводятъ ихъ на англійскій языкъ.

Труппа, въ которую вступилъ Шекспиръ по пріѣздѣ своемъ въ Лондонъ, была тогда самою лучшею и находилась въ распоряженіи графа Лейчестера. Въ 1589 году была она, какъ мы уже сказали, переименована въ Королевскую. Между актерами ея находилось нѣсколько земляковъ Шекспира, которые, вѣроятно, и заманили его къ себѣ. Мы говорили выше, что Джемсъ Барбаджъ, бывшій во главѣ этой труппы, спустя годъ послѣ самаго сильнаго нашествія лондонскаго лорда-мера на театры, — именно въ 1575 году, устроилъ первый осѣдлый театръ — Блакфрайерскій. Зданіе это, бывшее нѣкогда монастыремъ, давно уже служило складочнымъ мѣстомъ для костюмовъ и разнаго рода принадлежностей маскарадныхъ и придворныхъ мифологическихъ процессій и представленій, а главное его преимущество состояло въ томъ, что оно, находясь за самою чертою Сити, не подлежало строгому суду лорда-мера и вмѣстѣ находилось почти въ самомъ центрѣ Лондона. Это близкое сосѣдство самаго любимаго публикою театра, вѣроятно, и было причиною, что на него больше всего устремлялись нападенія лорда—мера. Но театръ этотъ пользовался высшимъ покровительствомъ. Когда, въ 1589 году, закрыты были два театра, за насмѣшки свои надъ пуританами, труппа блакфрайерская, стараясь отклонить отъ себя подобную мѣру, подала прошеніе, поставляя на видъ, что она въ представленіяхъ своихъ не позволяла себѣ такихъ рѣзкихъ насмѣшекъ, какъ другіе театры, и удостовѣряла въ готовности своей впредь во всемъ повиноваться тайному совѣту. Прошеніе это сохранилось до сихъ поръ. Шекспиръ, вступившій въ труппу за три года передъ тѣмъ, подписался подъ нимъ вмѣстѣ съ шестнадцатью другими актерами. Это обстоятельство показываетъ, что Шекспиръ былъ дѣйствительнымъ товарищемъ труппы, а не состоялъ только на ея жалованьѣ, какъ мелкій актеръ. Что дѣла этой труппы шли хорошо, видно изъ того, что, въ 1593 году, бывшій тогда во главѣ ея знаменитый актеръ Ричардъ Барбаджъ выстроилъ еще около Лондонскаго моста гораздо обширнѣйшій театръ — «Глобусъ», на которомъ играли только лѣтомъ. Затѣмъ приступили было къ перестройкѣ и увеличенію блакфрайерскаго театра, но лордъ-меръ и городской совѣтъ снова подали прошеніе не только о запрещеніи перестройки и увеличенія театра, но просили вовсе запретить играть на немъ. Актеры—товарищество ихъ состояло тогда изъ восьми человѣкъ, и Шекспиръ подписался пя-

тымъ—актеры обратились къ покровителю и заступнику своему тайному совѣту, поставляя на видъ, что они потратили уже деньги на передѣлку зданія, безъ котораго они и семейства ихъ будутъ лишены зимою всякаго средства содержать себя. Тайный совѣтъ разрѣшилъ имъ по прежнему продолжать свои представленія, дозволилъ поправку, но запретилъ увеличивать театръ. Городской совѣтъ, не видя никакой возможности закрыть ненавистный ему театръ или, по крайней мѣрѣ, подвергнуть его своему вѣдомству, рѣшился было купить его. Изъ сохранившейся записки, поданной по этому случаю городскому совѣту владѣльцами блакфрайерскаго театра видно, что Ричардъ Барбаджъ цѣнилъ свою часть въ 1,000 фунт. стер., что костюмы и другія принадлежности представленій принадлежали Шекспиру и цѣнились имъ въ 500 фунт. стер., что на ихъ часть приходилось ежегоднаго дохода съ театра на каждаго по 133 фунта стерл. Сумму эту относительно нынѣшней цѣнности денегъ надобно считать впятеро болѣе. Вся же сумма, требуемая за театръ, простиралась до 7,000 фунт. стер. Вслѣдствіе такой дорогой цѣны, покупка театра не состоялась; но черезъ нѣсколько лѣтъ городской совѣтъ снова началъ тѣснить его, и къ этому-то времени относится уцѣлѣвшее письмо графа Соутгэмптона къ одному изъ тогдашнихъ вельможъ, въ которомъ графъ проситъ его за блакфрайерское общество актеровъ и «славныя украшенія его—Барбаджа и Шекспира».

Театръ этихъ двухъ геніальныхъ друзей слылъ тогда за самый лучшій въ Лондонѣ,—разумѣется, не въ отношеніи наружнаго блеска. Зданіе и устройство театра были очень плохи. Въ лѣтнемъ театрѣ надъ партеромъ не было крыши; впрочемъ, ряды ложъ сдѣланы были такъ же, какъ въ нынѣшнихъ театрахъ. Лучшее мѣсто въ ложѣ стоило шиллингъ. Въ прежнее время, когда театральныя представленія давались, гдѣ попало, играли только на Рождествѣ, въ день Новаго года, въ день Трехъ Пастырей и постомъ; потомъ, когда актерство сдѣлалось уже положительнымъ ремесломъ, играли круглый годъ, два раза въ недѣлю. Трубы и выставляемый флагъ возвѣщали о скоромъ началѣ представленія, что происходило обыкновенно въ три часа пополудни. Представленія начинались музыкою, которая помѣщалась на балконѣ возлѣ сцены, тамъ, гдѣ находятся теперь нижнія литерныя ложи. Зрители, въ ожиданіи начала, курили, играли въ кости и карты, пили пиво и водку, ѣли орѣхи и плоды, какъ дѣлается еще и теперь въ простонародныхъ театрахъ Лондона. При этомъ, разумѣется, въ брани и дракахъ недостатка не

было. Знатные любители театра помѣщались на табуретахъ за кулисами, возлѣ самой сцены, такъ что могли видѣть всю публику. «Прологъ»—такъ назывался актеръ, который выходилъ передъ началомъ пьесы, послѣ третьяго туша трубъ—одѣтъ былъ всегда въ черный бархатъ. Во время антрактовъ игрались обыкновенно комическіе фарсы; пьесы оканчивались пляской «дураковъ», подъ звуки трубы и флейты; всякое представленіе заключалось обыкновенно молитвою актеровъ, на колѣняхъ, за короля. Самые большіе расходы въ театральныхъ представленіяхъ шли тогда на костюмы, которые, кажется, были очень роскошны. Изъ бумагъ актера Аллена, бывшаго тогда во главѣ одной изъ лучшихъ лондонскихъ труппъ, видно, что за мужской костюмъ изъ бархата заплачено имъ было 20 фунт. Эта роскошь костюмовъ не менѣе самихъ театровъ приводила въ негодованіе моралистовъ и пуританъ, которые не могли безъ ужаса подумать о томъ, что «двѣсти актеровъ красуются въ шолковыхъ и бархатныхъ платьяхъ насчетъ столькихъ бѣдныхъ людей». Но, кромѣ костюмовъ, обстановка пьесъ и устройство сцены были крайне плохи. Спуски и провалы на сценѣ существовали издавна, но подвижныя декораціи явились въ первый разъ только въ 1605 году, въ Оксфордѣ, на представленіи, даннома для короля Іакова; впрочемъ, рисованныя декораціи, хотя въ весьма грубомъ видѣ, кажется, существовали и прежде. Если игралась трагедія, то внутренность театра обвѣшивали чернымъ сукномъ. Мѣсто дѣйствія писалось на выставляемой на сценѣ доскѣ, и слѣд. представить море, корабль или безпрестанно перемѣнять такого рода «декораціи» ничего не значило. Возвышеніе, состоявшее изъ небольшого сруба, сдѣланное среди сцены, означало, смотря по надобности, окно, валъ, башню, балконъ. За нѣсколько лѣтъ до переѣзда Шекспира въ Лондонъ, именно въ 1583 году, сэръ Филиппъ Сидней, въ своемъ сочиненіи: «Похвала стихотворству», слѣдующимъ образомъ описываетъ наивное устройство тогдашней народной сцены, на которую онъ, какъ любитель ученаго драматическаго искусства, смотрѣлъ свысока и съ насмѣшкою: «Въ большей части пьесъ этихъ, съ одной стороны, представляется Азія а съ другой—Африка, и, кромѣ того, столько еще разныхъ другихъ сосѣднихъ съ ними странъ, что актеръ, выходя, прежде всего, долженъ сказать о томъ, *где* именно онъ находится. Но вотъ входятъ три женщины и начинаютъ сбирать цвѣты: въ это время мы должны представлять себѣ сцену — садомъ; черезъ нѣсколько минутъ слышимъ мы потомъ разсказъ о кораблекрушеніи, происходящемъ на этомъ же самомъ мѣстѣ, и останемся въ совершенномъ заблужденіи, если не

примемъ его за скалу. Вдругъ тутъ же, съ огнемъ и дымомъ, является страшное чудовище — и бѣдные зрители непремѣнно должны принимать это мѣсто за адъ. Затѣмъ стремятся одна на другую двѣ арміи, въ видѣ четырехъ человѣкъ, вооруженныхъ мечами и щитами,—и неужели у кого-нибудь достанетъ столько жестокости, чтобъ не принять этого мѣста за поле сраженія?» Въ такомъ же почти тонѣ держитъ рѣчь свою къ зрителямъ «Прологъ» въ пьесѣ Шекспира «Генрихъ V», извиняясь передъ ними въ томъ, что сцена ихъ, едва достаточная для нѣтушинаго боя, должна представлять обширныя равнины Франціи, а нѣсколько статистовъ — тысячи воиновъ, и въ заключеніе проситъ зрителей дополнить безсиліе сцены собственнымъ воображеніемъ.

Но очень ошибутся тѣ, которые по этой бѣдной внѣшности станутъ заключать и о бѣдности искусства актеровъ. Напротивъ, чѣмъ меньше развлечено было вниманіе зрителей богатствомъ и правдоподобіемъ обстановки, тѣмъ болѣе должна была работать ихъ фантазія, тѣмъ болѣе было обращено вниманія на искусство актеровъ и тѣмъ больше требовалось отъ него. Начнемъ съ того, что женщины вовсе не играли: нравы того времени такъ были строги въ этомъ отношеніи, что когда, въ 1629 году, пріѣхали въ Лондонъ французскіе актеры, между которыми играли женщины, то ихъ освистали за это. Женскія роли обыкновенно игрались мальчиками, и это обстоятельство много способствовало къ развитію драматическаго искусства, дѣлая необходимыми дѣтскіе театры, которые замѣняли собою настоящія школы актеровъ. Изъ такого рода школъ вышли знаменитые въ свое время актеры Фильдъ и Ондервудъ, прославившіеся еще мальчиками; да и какова бы ни была тогдашняя публика, но все-таки нужно было много умѣнья, чтобъ сколько-нибудь сносно играть передъ нею какую нибудь Корделію или Дездемону. Впрочемъ, не одно только грубое простонародье посѣщало тогда театръ: знаменитый Бэконъ очень любилъ его и самъ игралъ въ молодости; Ралейгъ, Пемброкъ, Соутгэмптонъ были постоянными посѣтителями театра. Извѣстно, что Блакфрайерскій театръ былъ подъ покровительствомъ двора, и Елисавета, по свидѣтельству графа Соутгэмптона, особенно любила пьесы Шекспира: вообще трудно заподозрить въ грубости такую публику, которая умѣла понимать тонкую лесть и намеки такой поэтической пьесы, какъ, наприм., «Сонъ въ лѣтнюю ночь». Да и кромѣ двора въ шекспировскій театръ собиралось обыкновенно самое избранное общество: «Прологъ» въ «Генрихѣ VIII», адресуясь къ публикѣ, именно называетъ ее самою избранною и просвѣщенною, передъ ко-

торою стыдно было бы имъ смѣшивать истину исторіи съ пестрымъ платьемъ и грязнымъ шутовствомъ дураковъ, «потому, благосклонные слушатели—продолжаетъ «Прологъ»,—что еслибы мы смѣшали истину исторіи съ шутовскими фарсами, мы не только унизили бы тѣмъ нашъ разсудокъ (brains) и репутацію, но лишились бы и нашихъ просвѣщенныхъ друзей». Можно съ достовѣрностью предположить, что такой поэтъ, какъ Шекспиръ, своими произведеніями воспиталъ себѣ свою публику, потому что трудно повѣрить, чтобы онъ расточалъ свои глубокомысленныя созданія передъ грубою, не понимавшею ихъ, толпою. Онъ же образовалъ и своихъ актеровъ: поэтъ и актеръ взаимно дѣйствовали другъ на друга,—и никогда бы Ричардъ Барбаджъ не сдѣлался въ пьесахъ Марлова или Бенъ-Джонсона тѣмъ, чѣмъ сталъ онъ въ пьесахъ Шекспира. Но, съ другой стороны, и самъ Шекспиръ не разсѣялъ бы въ своихъ драмахъ такихъ глубокомысленныхъ оттѣнковъ, не прикрывалъ бы иногда такъ художественно основной мысли въ иныхъ своихъ произведеніяхъ, не дѣлалъ бы иногда своихъ удивительныхъ характеровъ, словно съ умысломъ, такими загадочными, еслибы не имѣлъ возлѣ себя актеровъ, которые умѣли слѣдить за нимъ во всѣхъ его глубокомысленныхъ оттѣнкахъ, поднимать его покровы и разрѣшать его загадки.

По нѣкоторымъ намекамъ въ шекспировскихъ пьесахъ, можно заключить, что игра прежнихъ актеровъ дѣлала изъ трагедіи напыщенную декламацію, а изъ комедіи—одинъ шутовскій фарсъ. «Я видѣлъ—говоритъ Гамлетъ—актеровъ, и еще очень хваленыхъ, у которыхъ ни въ голосѣ, ни въ движеніяхъ не было ничего не только христіанскаго или языческаго, но даже человѣческаго: они только бѣсновались и орали на сценѣ». Въ «Троилѣ и Крессидѣ» описываетъ Шекспиръ игру трагическаго героя, котораго все искусство заключается въ согнутыхъ колѣнкахъ, стучаньи ногами объ полъ и дикихъ крикахъ, «которые, еслибъ даже исходили изъ пасти рыкающаго Тиѳона, все оставались бы однѣми напыщенными фразами». Впрочемъ, что впослѣдствіи такъ оскорбляло тонкое чувство Шекспира и Гамлета, то прежде очень нравилось публикѣ, восхищавшейся «Титомъ Андроникомъ» и кровавыми трагедіями Марлова, Кида и Четля. О комическихъ актерахъ, предшествовавшихъ Шекспиру, мы можемъ составить себѣ понятіе по тѣмъ извѣстіямъ, которыя дошли до насъ о личности и игрѣ знаменитаго комика Тарльтона, о которомъ мы уже упоминали. Шекспиръ могъ его еще видѣть въ Лондонѣ. Онъ умеръ въ 1588 году. Бывши сначала свинопасомъ или водовозомъ—въ этомъ извѣстіи о немъ

разворѣчатъ—взятъ онъ былъ за свой удивительный юморъ ко двору и почти въ то же время вступилъ на сцену. Едва ли во всей Англіи былъ тогда человѣкъ популярнѣе его. Онъ былъ вмѣстѣ шутъ народный, придворный и театральный. «При дворѣ—пишутъ современники — говаривалъ онъ Елисаветѣ больше правды, «чѣмъ всѣ ея капелланы, и вылѣчивалъ ее отъ меланхоліи лучше всѣхъ ея докторовъ». На сценѣ былъ онъ совершенно тотъ же, какъ въ обыкновенной жизни. Маленькій, безобразный, нѣсколько косой, со слюноспутымъ посомъ, заставлялъ онъ публику помирать со смѣху, даже когда ничего не говорилъ, просто выставляя на сцену одно лицо свое; слова, которыя проходили у другихъ незамѣченными, сказанныя имъ, заставляли смѣяться до упаду. Надобно прибавить, что тогда шуты держали себя на сценѣ въ пьесахъ точно такъ же, какъ въ домахъ: все равно—при дворѣ ли, на улицѣ ли, на сценѣ ли, они играли одну и ту же постоянную роль, которая никогда не измѣнялась. Въ пьесахъ они никогда не сходили со сцены, при всякомъ случаѣ импровизировали свои шутки и фарсы, разговаривали между собою и съ публикою; спорили, всячески дурачились,—и въ этомъ-то родѣ Тарльтонъ былъ неподражаемъ. Послѣ смерти его вошелъ въ славу Вильямъ Кемпъ, ученикъ его; онъ игралъ въ шекспировской труппѣ, но отошелъ отъ нея около того времени, какъ написанъ былъ «Гамлетъ», и можетъ даже къ нему относятся эти слова въ «Гамлетѣ» (дѣйст. 3, сц. 2): «пусть играющіе роли шутовъ говорятъ только то, что̀ написано у нихъ въ роли: бываютъ между ними такіе, которые, чтобъ заставить смѣяться толпу глупцовъ, хохочутъ сами въ то время, когда зрителямъ должно вникнуть въ важный моментъ пьесы: это пошло и показываетъ только жалкое честолюбіе шута». Достовѣрно извѣстно, что при Шекспирѣ это безпрестанное шутовство дураковъ на сценѣ было почти оставлено.

Изъ всѣхъ этихъ трагическихъ и комическихъ злоупотребленій Шекспиръ вывелъ актера на путь естественности и правды. Для него равно не годились ни фарсёръ, выходящій изъ своей роли, ни трагикъ, раздувающій свою роль до напыщенности. Читавшіе «Гамлета» помнятъ вѣроятно, какіе совѣты даетъ онъ актерамъ: они бы должны золотыми буквами записать ихъ для себя за кулисами: «Пусть рѣчь у тебя сходитъ съ языка легко и развязно; если ты будешь кричать, какъ многіе изъ нашихъ актеровъ, это будетъ такъ же пріятно, какъ если бы стихи мои распѣвалъ разносчикъ. Не пили слишкомъ усердно воздуха руками—будь умѣреннѣе. Среди порывовъ бури и, такъ сказать, водоворота твоей страсти,

долженъ ты сохранять умѣренность: она придастъ тебѣ пріятности. Не будь, однакожъ, и слишкомъ вялъ; пусть твоимъ учителемъ будетъ собственное сужденіе. Мимика и слова должны соотвѣтствовать другъ другу; особенно обращай вниманіе на то, чтобы не переступать границу естественнаго. Все, что̀ изысканно —противорѣчитъ намѣренію театра, цѣлью котораго было, есть и будетъ отражать въ себѣ природу: добро, зло, и люди должны видѣть въ немъ себя, какъ въ зеркалѣ. Если представить ихъ слишкомъ сильно, или слишкомъ слабо, конечно, это заставитъ иногда смѣяться профана,—но знатоку досадно; а для васъ сужденіе знатока должно перевѣшивать сужденіе всѣхъ остальныхъ.»

Съ достовѣрностью можно предположить, что эти золотыя правила не оставались между актерами, окружавшими, Шекспира, одною только теоріею, и что Ричардъ Барбаджъ, какъ актеръ, былъ вполнѣ достоинъ такого поэта, какъ Шекспиръ. Барбаджъ, какъ мы уже упомянули, былъ изъ одного города съ Шекспиромъ и тремя годами моложе его. Смерть его—онъ умеръ черезъ три года послѣ Шекспира—возбудила необыкновенныя сожалѣнія. «Его нѣтъ— говоритъ одна элегія, написанная на смерть Барбаджа—и какой великій міръ исчезъ съ нимъ! Человѣкъ неподражаемый! цѣлый міръ заключался въ этомъ маленькомъ тѣлѣ!» Въ высшей публикѣ его не иначе называли, какъ *Roscius* [1]) Барбаджъ. Графъ Соутгэмптонъ писалъ, что «у него слова вполнѣ соотвѣтствовали дѣйствію, а дѣйствіе—словамъ». Слѣдовательно, игра его была осуществленіемъ совѣтовъ Гамлета и воспроизведеніемъ шекспировскаго драматическаго искусства, которое, вѣроятно, многимъ обязано ей. «Онъ создавалъ поэтовъ—продолжаетъ та же элегія—и душа ихъ исполнялась восторга, какъ Барбаджъ произносилъ ихъ стихи». И въ прозѣ, и въ стихахъ писали современники о его «чарующемъ» видѣ на сценѣ, который, несмотря на малый ростъ Барбаджа, былъ красотой для глазъ и музыкой для ушей». «Онъ одинъ—говорятъ они—давалъ душу и жизнь пьесѣ, мертвой на бумагѣ. Пока онъ бывалъ на сценѣ, всѣ глаза и уши прикованы были къ нему такою волшебною силою, что никто не могъ говорить или взглянуть въ сторону. Обаятельны были его голосъ, мимика, рѣчь; жесты и дѣйствія его такъ соотвѣтствовали его рѣчи, что ни одно слово не было у него лишнимъ балластомъ. Съ непостижимою легкостью измѣнялись его игра и видъ, переходя отъ стараго Лира къ юношескому Периклу; каждая мысль, каждое ощущеніе

[1]) Знаменитый римскій трагикъ.

ярко отпечатлѣвались на его лицѣ, и въ игрѣ или мимикѣ искусство его было одинаково неподражаемо». Всѣ эти отзывы заставляютъ предполагать, что и ему такъ же, какъ Шекспиру, ничего не досталось безъ труда, и что оба они къ своимъ необыкновеннымъ природнымъ дарованіямъ присоединяли много необыкновенныхъ трудовъ и изученій. Въ шекспировскихъ пьесахъ игралъ онъ каждую наиболѣе трудную роль, исключая только комической роли. Достовѣрно извѣстно, что онъ игралъ Гамлета, Ричарда III, Шейлока, принца и короля Генриха V, Ромео, Брута, Отелло, Лира, Макбета, Перикла и Коріолана. Во всѣхъ этихъ чрезвычайно разнообразныхъ роляхъ игра его была одинаково велика; кажется, что онъ какъ бы съ намѣреніемъ искалъ самыхъ большихъ трудностей, и что Шекспиръ нарочно предлагалъ ихъ ему. Весьма можетъ статься, что «Перикла», сочиненный кѣмъ-нибудь другимъ, нарочно былъ передѣланъ Шекспиромъ для того, чтобъ доставить своему другу Барбаджу случай показать себя въ одной и той же роли молодымъ и потомъ старцемъ, убитымъ горестію. Приведенная нами выше элегія упоминаетъ еще, что всего болѣе трогалъ Барбаджъ зрителей въ роли «огорченнаго» Мавра. Слово «огорченный», употребленное элегіею, кажется, указываетъ на то, что Барбаджъ проникалъ въ самую глубь характера Отелло, давая въ игрѣ своей болѣе всего вѣсу этой скорби разочарованія, предшествующей бѣшенству ревности, именно тому мѣсту въ роли своей, изъ котораго развивается весь послѣдующій характеръ Отелло, если только онъ не просто варваръ, безъ всякой силы и воли, и если смыслъ пьесы—не одно грубое ожесточеніе. Если мы не ошибаемся въ своемъ предположеніи, то нельзя не удивляться такому глубокому пониманію и чувству. Но совершенствомъ игры Барбаджа была роль Ричарда III. Здѣсь поэтъ соединилъ все, что представляетъ для актера самыя непреодолимыя трудности,—именно мужественный, отважный горопизмъ, обаятельную силу соблазнителя и безобразный, отвратительный образъ. Всѣ эти почти несоединимыя стороны воплотить въ одно лицо и вызвать его на сценѣ къ дѣйствительной жизни—есть задача, превышающая все, что представляло когда-либо сценическое искусство.

Другой знаменитый актеръ того времени былъ Эдуардъ Алленъ; и хотя онъ не принадлежалъ къ шекспировской труппѣ, но мы считаемъ не лишнимъ сказать о немъ нѣсколько словъ. Въ 1580 году онъ былъ уже на сценѣ, въ 1592 пользовался большою славою. Особенно любили его въ роляхъ возвышенныхъ; но онъ игралъ также и комическія роли: современники говорятъ, что онъ пре-

восходилъ иногда даже славныхъ комиковъ Тарльтона и Кемпа. Онъ игралъ главныя роли въ пьесахъ Грина и Марлова. Будучи одинокимъ, онъ, умирая, завѣщалъ свое состояніе, которое было очень значительно, на устройство богадѣльни для стариковъ и на школу для бѣдныхъ дѣтей.

Вотъ между какими людьми поставленъ былъ Шекспиръ, когда пріѣхалъ въ Лондонъ и вступилъ на сцену въ труппѣ Барбаджа. Въ то время, когда еще искусство драматическаго поэта не было отдѣлено отъ искусства актера и драмы писались не для чтенія, драматическіе поэты почти всегда бывали вмѣстѣ и актерами: Гринъ, Марловъ, Лоджъ, Пиль, Гейвудъ, Вебстеръ, Фильдъ были тѣми и другими. Касательно сценическаго таланта Шекспира мнѣнія современниковъ его и преданія, собранныя его біографами, весьма между собою разнорѣчатъ. Четль называетъ его отличнымъ актеромъ. Аудре тоже говоритъ, что онъ игралъ необыкновенно хорошо, а Роу, напротивъ, пишетъ, что онъ былъ актеромъ весьма посредственнымъ. Кольеръ полагаетъ, что Шекспиръ игралъ небольшія роли, потому только, чтобъ не отвлекаться отъ своихъ авторскихъ занятій. Мнѣніе это кажется очень правдоподобнымъ. Извѣстно, что въ «Гамлетѣ» игралъ онъ духа Гамлетова отца, и игралъ его превосходно. Кромѣ того, братъ его Джильбертъ вспоминалъ въ старости, что онъ видѣлъ Вильяма въ роли Адама въ пьесѣ «Что вамъ угодно». Конечно, роли эти второстепенныя, но совсѣмъ тѣмъ очень значительныя, и Томасъ Кембль основательно говоритъ, что роль духа въ «Гамлетѣ» требуетъ не только хорошаго, но даже великаго актера. Въ то время очень часто случалось — и одно это доказываетъ уже большое развитіе сценическаго искусства—что самыя небольшія роли игрались замѣчательными талантами: это непремѣнно сообщало гармонію впечатлѣнію цѣлаго и, кромѣ того, заставляло поэта дѣлать второстепенныя лица въ своихъ пьесахъ характерными и оригинальными. Слѣдовательно, если даже и предположить, что Шекспиръ, чтобъ не отвлекаться отъ своего поэтическаго призванія, игралъ одни только небольшія роли, то это еще не доказываетъ его сценической неспособности. Не надо притомъ забывать, что такой великій актеръ, какъ Ричардъ Барбаджъ, игралъ на той же самой сценѣ, и слѣдовательно близость его, во всякомъ случаѣ, должна была оставить Шекспира въ тѣни, не говоря уже о томъ, что сравненіе Шекспира-поэта съ Шекспиромъ-актеромъ никакъ не могло быть выгоднымъ для послѣдняго.

II.

ПЕРВЫЕ ДРАМАТИЧЕСКІЕ ОПЫТЫ ШЕКСПИРА.

Изъ статьи нашей: «Литература и театръ въ Англіи до Шекспира», читатели могли видѣть, въ какомъ положеніи былъ англійскій театръ, на который вступилъ Шекспиръ, переселясь въ Лондонъ, — равнымъ образомъ показаны были въ ней, въ бѣгломъ очеркѣ, общія черты современныхъ Шекспиру драматическихъ произведеній Марлова, Грина, Лоджа и Четля. Теперь, слѣдуя тому же сочиненію Гервинуса, мы приступимъ къ обозрѣнію первоначальныхъ драматическихъ опытовъ Шекспира.

Мы видѣли, что въ своихъ первоначальныхъ драматическихъ произведеніяхъ Шекспиръ хотя и слѣдовалъ упомянутымъ нами поэтамъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не замѣтить, что онъ старается уже освободиться отъ грубости, натянутости и неопредѣленности формы современныхъ ему драматическихъ произведеній. Съ самыхъ первыхъ пьесъ его видно, что ученически еще слѣдуя за современными поэтами, — онъ уже начинаетъ обнаруживать въ себѣ самостоятельнаго мастера. Первоначальныя пьесы Шекспира были ничто иное, какъ обработки или передѣлки чужихъ драмъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, къ счастію, сохранились, — такъ что мы теперь, сравнивая ихъ, можемъ видѣть, какъ высоко уже стоялъ передѣлыватель надъ своими современниками. Къ пьесамъ, передѣланнымъ или обработаннымъ Шекспиромъ, принадлежатъ: «Периклъ», «Титъ Андроникъ»; въ «1-й части Генриха VI» замѣтно участіе по крайней мѣрѣ трехъ рукъ. Изъ сохранившагося оригинала двухъ послѣднихъ частей «Генриха VI», — вѣроятно, принадлежавшихъ Грину, — видно, какъ Шекспиръ исправлялъ въ нихъ почти каждую строчку. Въ «Комедіи ошибокъ», Шекспиръ, вѣроятно, взялъ себѣ за образецъ старинную англійскую передѣлку плавтовыхъ «Менехмовъ», «Укрощеніе строптивой» — тоже передѣлана имъ изъ очень плохой комедіи. Всѣ названныя пьесы считаютъ, — въ чемъ согласны большая часть англійскихъ критиковъ, — за первые драматическіе опыты Шекспира. Въ «Периклѣ» и въ трагедіи «Титъ Андроникъ», Шекспиръ, кажется, находится еще совершенно подъ вліяніемъ своихъ предшественниковъ; въ «Генрихѣ VI», — вполнѣ сохраняя оригиналъ, онъ старается улучшить его прибавленіями: — а въ упомянутыхъ нами обѣихъ комедіяхъ онъ уже далеко превосходитъ прежнихъ авторовъ. Впослѣдствіи, если Шекспиръ и пользовался иногда

старыми пьесами для своихъ драмъ, какъ напримѣръ въ «Королѣ Іоаннѣ», или еще болѣе въ «Генрихѣ IV и V», въ «Мѣра за мѣру» и въ «Королѣ Лирѣ», — то онъ пользовался въ нихъ только однимъ сюжетомъ, на равнѣ съ какою нибудь повѣстью или историческимъ разсказомъ, и нисколько не связывалъ себя ихъ формою. Впрочемъ, упомянутыя нами произведенія принадлежатъ и другому времени и другой настроенности поэта. Теперь взглянемъ мы на семь его первыхъ пьесъ и постараемся подсмотрѣть, какъ начинаетъ проявляться творческій духъ молодого поэта, въ той самой мастерской, гдѣ онъ еще находится ученикомъ.

«Титъ Андроникъ» и «Перикль».

Если только «Титъ Андроникъ» принадлежитъ Шекспиру, то безспорно,—это одно изъ самыхъ первыхъ произведеній его. Бенъ Джонсонъ писалъ въ 1614 году, что «Титъ Андроникъ» данъ былъ за 25 или 30 лѣтъ до этого года, слѣдовательно онъ, очевидно, относится къ первымъ годамъ пребыванія Шекспира въ Лондонѣ. Но совсѣмъ тѣмъ почти всѣ почитатели Шекспира желали бы убѣдиться въ томъ, что пьеса эта принадлежитъ не ему. Нѣкто Равенскрофъ, передѣлавшій эту трагедію въ 1687 году, говоритъ, что онъ слышалъ отъ одного стараго знатока театра, что пьеса эта принадлежитъ другому, а что Шекспиръ прибавилъ только къ одному или къ двумъ главнымъ характерамъ нѣсколько мастерскихъ подробностей. Мнѣнія лучшихъ англійскихъ критиковъ тоже въ этомъ отношеніи раздѣлились. Коллиеръ рѣшительно приписываетъ ее Шекспиру и, сравнивая ее съ пьесами Марлова, даже находитъ, что критики не довольно оцѣнили ея поэтическое достоинство. Натанъ Дрэкъ, напротивъ, безусловно отвергаетъ ее. Кольриджъ признавалъ въ ней Шекспировскими только нѣкоторыя мѣста, и Дайсъ полагаетъ, что скорѣе можно приписать Шекспиру «Іоркширскую трагедію», нежели «Тита Андроника». Однакожъ, нѣкоторыя данныя положительно противорѣчатъ такимъ мнѣніямъ. Современникъ Шекспира Миресъ (Meres), упоминая въ 1598 году о пьесахъ Шекспира, положительно называетъ между ними «Тита Андроника»,—и наконецъ друзья Шекспира, по смерти его, включили эту пьесу въ полное изданіе его сочиненій.

Но тѣмъ не менѣе, не смотря на эти положительныя свидѣтельства,—драма эта заставляетъ усомниться въ ея шекспировскомъ происхожденіи. По своему содержанію и по стилю, она совершенно принадлежитъ школѣ, предшествовавшей Шекспиру и отъ которой онъ рѣшительно отдѣлился. Читая ее послѣ Шекспировскихъ пьесъ, — чувствуешь, какъ она чужда имъ: — и напротивъ, читая ее вмѣстѣ

съ произведеніями Марлова, Лоджа, и особенно читая «Испанскую трагедію» Кида, невозможно не видѣть ихъ совершенно одинаковой почвы. Переходя отъ потрясающихъ драмъ Шекспира къ безобразнымъ ужасамъ этой трагедіи,—тотчасъ чувствуешь, какъ велико различіе между искусствомъ мыслящимъ и искусствомъ еще грубымъ. Первое всегда глубоко сочувствуетъ изображаемому имъ несчастію, и, допуская его только въ томъ случаѣ, когда люди посятъ его уже въ винѣ своей или въ своей натурѣ, — съ ужасомъ отвращается отъ него; второе, напротивъ, останавливается не торопясь и съ тупымъ самодовольствіемъ на пространномъ изображеніи страждущей невинности, обрубленныхъ рукахъ, отрѣзанныхъ языкахъ и нарочно выводитъ на показъ всякаго рода мученія.

Хотя впечатлѣнія, производимыя этою кровавою пьесою, и вообще вся ея обработка—никакъ не дозволяютъ приписать ее Шекспиру,— но съ другой стороны, принимая въ соображеніе общественныя отношенія того времени, и въ особенности положеніе начинающаго поэта, нельзя рѣшительно утверждать, чтобы Шекспиръ не могъ быть ея авторомъ. Это тонкое чувство мѣры, которое пріобрѣлъ онъ въ своемъ зрѣломъ возрастѣ, не могло же быть неотъемлемымъ его свойствомъ съ самой первой его юности! Если пьеса эта есть дѣйствительно произведеніе его молодости, то непремѣнно надобно предположить, что въ нравственной и артистической натурѣ его очень рано совершился необычайный и быстрый переворотъ. Подобный же переворотъ совершился въ Гете и Шиллерѣ, гораздо слабѣйшихъ поэтическихъ талантахъ: словомъ, весьма вѣроятно, что въ большей или меньшей степени, но во всякомъ случаѣ непремѣнно совершился онъ въ Шекспирѣ. По всей вѣроятности, «Титъ Андроникъ» принадлежитъ разгульному періоду его юности. Пылкая юность легко впадаетъ въ мизантропію и ненависть къ людямъ и очень можетъ статься, что вся эта ненависть, мщеніе и кровожадность трагедіи «Титъ Андроникъ» относятся къ роду юношескихъ произведеній, какъ напримѣръ «Разбойники» Шиллера, «Уголино» Гестенберга и другихъ, явившихся въ Германіи въ 18 вѣкѣ. Не должно притомъ забывать, что въ Англіи, въ концѣ 16 вѣка, самые замѣчательные драматическіе поэты, какъ Марловъ, писали въ точно такомъ же кровавомъ направленіи. Начинающему писателю невозможно было не попасть въ ту же самую колею. Въ то время казни и кровавыя событія были дѣломъ очень обыкновеннымъ, и нервы театральной публики гораздо къ нимъ привычнѣе. Бенъ-Джонсонъ положительно говоритъ, что «Титъ Андроникъ» былъ очень любимой пьесой, — вѣдь любили же нѣсколько лѣтъ тому назадъ «Разбойниковъ» Шиллера!—Но кромѣ того, авторъ «Тита Андроника»

исполненъ самыхъ свѣжихъ слѣдовъ классической школы, также какъ авторъ «Венеры» и «Лукреціи»; пьеса вообще обнаруживаетъ пристрастіе къ Овидію и Вергилію, къ троянамъ, троянскимъ легендамъ, къ древней исторіи и миѳологіи и усѣяна латинскими цитатами, а мѣстами подражаніями Сенекѣ. Очевидно, авторъ начитался повѣствованій о доисторическихъ временахъ Греціи и Рима, исполненныхъ, какъ извѣстно, самаго кроваваго содержанія, и потомъ изъ разныхъ лоскутковъ басенъ этихъ и нѣсколькихъ старыхъ трагедій составилъ свою собственную трагическую басню. То же самое можно сказать и о формѣ ея. Кольриджъ полагаетъ, что по стихамъ и по стилю своему пьеса эта никакъ не можетъ быть приписана Шекспиру. Дѣйствительно, Шекспиръ никогда больше не писалъ такими правильными бѣлыми стихами, въ которыхъ смыслъ не переносится въ слѣдующую строку, а непремѣнно заканчивается каждымъ отдѣльнымъ стихомъ. Языкъ «Тита Андроника» вообще легкій, не картинный, чуждый мѣткихъ, глубокомысленныхъ выраженій, ловкихъ и необыкновенныхъ оборотовъ и часто впадающій въ напыщенныя, напряженныя фразы— тоже нигдѣ болѣе не встрѣчается у Шекспира. Но съ другой стороны, если уже такой начинающій авторъ, какъ Шекспиръ, былъ увлеченъ дурнымъ вкусомъ своего времени, — то развѣ трудно ему было, при его талантѣ, подражать и языку этого дурного вкуса? Если бы не знали самымъ достовѣрнымъ образомъ, что поэмы «Венера» и «Лукреція» принадлежатъ Шекспиру, то едва ли кто рѣшился бы принять ихъ за его произведенія. Шекспиръ впослѣдствіи мастерски умѣлъ подражать стилю пасторальной поэзіи, итальянской лирикѣ или тону саксонской народной пѣсни, точно также, и даже еще гораздо легче, было ему написать пьесу въ громозвучномъ стилѣ какого нибудь Кида или Марлова. Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ пьесы, языкъ вовсе не такъ далекъ отъ Шекспировскаго языка. Особенно напыщенъ и дико-фразистъ онъ въ третьемъ актѣ: въ первомъ — сухъ и блѣденъ, но во второмъ, напротивъ, часто исполненъ онъ овидіевской роскоши, картинности и вообще исполненъ манеры, напоминающей итальянскіе Concetti, въ стилѣ которыхъ написаны «Венера» и «Лукреція». Самъ Кольриджъ, у котораго въ этихъ вещахъ самое тонкое чутье, признавалъ въ этихъ мѣстахъ Шекспировскую руку.

Соображая всѣ эти доводы за и противъ,— всего вѣроятнѣе принять мнѣніе Равенкерофта, что Шекспиръ только передѣлалъ «Тита Андроника» изъ какой нибудь старой пьесы. Въ пользу этого мнѣнія особенно говоритъ грубость характеристики дѣйствующихъ лицъ, недостатокъ обыкновенной вѣроятности въ поступкахъ ихъ и пошлость причинъ, изъ которыхъ вытекаютъ ихъ дѣйствія. Конечно, стиль мо-

лодого писателя можетъ быть напыщеннымъ, вкусъ его сначала можетъ попасть на ложную дорогу:—все это не болѣе, какъ внѣшность, частности искусства: но сужденіе о людяхъ, но пониманіе причинъ ихъ дѣйствій, но общее воззрѣніе на человѣческую природу — вотъ что бываетъ врожденнымъ въ человѣкѣ: и, хотя скрытое подъ безсознательнымъ инстинктомъ, очень рано начинаетъ вырабатываться въ немъ. Какую бы изъ пьесъ Шекспира мы ни приняли за первое его произведеніе, во всякой, начиная съ его поэмъ, характеры очерчены твердою рукой; наконецъ, какъ бы ни были слабы и блѣдны ихъ линіи, но нигдѣ онѣ такъ не угловаты и не псковерканы, какъ въ «Титъ Андроникѣ». И потомъ, для самыхъ несбыточныхъ дѣйствій, которыя иногда заимствовалъ Шекспиръ изъ повѣстей, или старыхъ драмъ,—онъ всегда, съ первоначальныхъ своихъ пьесъ, умѣлъ находить самыя естественныя причины и никогда не строилъ сюжета своей пьесы на такой пошлой невѣроятности, какъ въ «Титѣ Андроникѣ». Вотъ вкратцѣ содержаніе этой трагедіи: Титъ Андроникъ, римскій полководецъ, побѣдившій готовъ, избирается народомъ, послѣ смерти императора, въ преемники его власти: по движимый вѣрностью къ сыну покойнаго императора, Сатурнину, онъ отказывается отъ предлагаемой ему короны, провозглашаетъ императоромъ Сатурнина и вмѣстѣ съ тѣмъ даритъ ему взятую имъ въ плѣнъ царицу готоскую Тамару, а въ отмщеніе за павшаго въ битвѣ своего сына приказываетъ убить одного изъ сыновей Тамары. У Тита Андроника нѣсколько сыновей и дочь Лавинія, любящая Васспана, брата Сатурнинова, и уже помолвленная съ нимъ. Сатурнинъ, въ изъявленіе своей признательности къ Титу, хотѣлъ жениться на дочери его Лавиніи, но сыновья Тита противятся этому и Титъ, въ жару спора, убиваетъ одного изъ нихъ. Сатурнинъ, увидѣвъ Тамару, влюбляется въ нее, бросаетъ Лавинію и женится на готоской царицѣ; а Лавинія выходитъ замужъ за Васспана. Тамара, жаждущая отмстить Титу за убійство сына ея, пользуясь своимъ новымъ положеніемъ, клянется погубить весь родъ Тита. Мы забыли сказать, что она безъ ума влюблена въ мавра Арона, ужасивѣйшаго злодѣя, который съ помощію двухъ сыновей Тамары, влюбленныхъ въ Лавинію, убиваетъ въ лѣсу брата Сатурнинова, Васспана, мужа ея, безчеститъ Лавинію, а чтобъ она не могла открыть ихъ злодѣйства, отрѣзываетъ ей языкъ и обѣ руки, а въ убійствѣ Васспана обвиняетъ двухъ сыновей Тита. Сатурнинъ приказываетъ отрубить имъ головы, а третьяго изъ нихъ, Люцинія, изгоняетъ. Лавинія находитъ, однакожъ, средство открыть отцу своихъ злодѣевъ. Вскорѣ изгнанный сынъ Тита, Люцинія, приходитъ къ Риму предводителемъ готоскаго войска. Сатурнинъ и Тамара, въ страхѣ, идутъ къ нему въ лагерь просить

примиренія, гдѣ Титъ убиваетъ Тамару, Сатурнинъ Тита, а сынъ его, Люцицій, Сатурнина.

Сравнивая всѣ эти несообразности, все это грубое искусство съ тѣми тонкими чертами, которыя разсыпалъ Шекспиръ въ «Венерѣ» и «Адонисѣ», гдѣ, несмотря на всю искусственность и приторность манеры, оба лица очерчены съ такою опредѣленностью и твердостію, трудно повѣрить, чтобы тотъ же самый поэтъ могъ когда нибудь дойти до такого искаженія своего тонкаго вкуса, которому онъ никогда и нигдѣ не измѣняетъ! Конечно, странно, что Шекспиръ выбралъ себѣ для обработки такую дикую пьесу, но начинающій поэтъ въ этомъ случаѣ очень часто подчиняется вкусу толпы, а въ то время денежные разсчеты шли прежде всего и «Титъ Андроникъ» былъ пьесой простонародною, дававшею хорошіе сборы.

Такими же причинами можно объяснить и выборъ «Перикла», хотя Шекспиръ передѣлалъ его, кажется, уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ. Обѣ эти пьесы очевидно назначены для самой простонародной публики и дѣйствительно обѣ очень были ею любимы. Сюжетъ «Перикла» собственно принадлежитъ одному греческому роману V или VI вѣка. Готфридъ Витербскій помѣстилъ его въ своемъ пантеонѣ, откуда исторія эта разнеслась по всему свѣту и на всѣхъ языкахъ въ видѣ романовъ и поэмъ. Герой ея называется собственно Аполлоніемъ Тирскимъ, а имя Перикла получилъ онъ только на англійской сценѣ. Въ Англіи легенда эта была переведена съ латинскаго еще на англо-саксонскій языкъ и до 1393 года поэтъ Гоуэръ переложилъ ее въ латинскіе стихи, а въ 1576 году Твинъ перевелъ ее въ прозѣ на англійскій языкъ. У Колльера, въ его «Шекспировой библіотекѣ», напечатаны оба эти перевода. Кто-то сдѣлалъ изъ Твиновскаго перевода драму, и вотъ эта-то старая драма была потомъ нѣсколько исправлена Шекспиромъ. Легенда объ Аполлоніѣ Тирскомъ была въ свое время въ числѣ самыхъ любимыхъ романовъ: сплетенія различныхъ приключеній особенно нравились простонародной публикѣ, какъ въ недавнее время пьесы въ родѣ «Жизни Игрока» и т. п. Повѣствовательная форма разсказа очень дурно передѣлана въ драматическую, и обличаетъ рѣшительное дѣтство искусства. Повѣсть только кое гдѣ переложена на сцены, а чего нельзя представить, то разсказывается «Прологомъ», или дополняется пантомимными представленіями. Въ лицѣ «Пролога» выведенъ самъ старинный поэтъ Гоуэръ: онъ передаетъ зрителямъ свои поясненія четырехстопными ямбами поэтовъ XIV вѣка, языкъ которыхъ въ шекспировское время долженъ былъ казаться публикѣ уже очень устарѣвшимъ и забавнымъ. Прологъ съ добродушнымъ юморомъ подсмѣивается надъ «летучею» сценою, на

которой зрители принуждены слѣдовать за героемъ отъ самой юности его и до старости: «хромающія рѣчи его (Пролога) должны нести на себѣ крылатое время, а для уменьшенія пространства призывать къ себѣ на помощь быстроту мысли зрителей и переплывать съ ними моря въ орѣховыхъ скорлупахъ». Въ пьесѣ этой—есть одно только единство лицъ и нѣтъ никакого единства дѣйствія, ни малѣйшей внутренней необходимости событій, словомъ, происшествія создаются одной внѣшней силой и слѣпымъ случаемъ. Отдѣльныя части пьесы не связаны между собой даже никакимъ единствомъ мысли, которое всегда составляетъ душу шекспировскихъ пьесъ: одно только моральное направленіе кое-какъ связываетъ начало пьесы съ концомъ ея. Англійскіе критики рѣшительно не допускаютъ, чтобы этотъ аляповатый и грубый сбродъ разныхъ событій, написанный дурными стихами, принадлежалъ Шекспиру, а полагаютъ, что «Перикль» былъ старою пьесою, въ которой Шекспиръ сдѣлалъ только нѣсколько мастерскихъ прибавленій.

Дѣйствительно, всякій, кто со вниманіемъ станетъ читать «Перикла», легко увидитъ, что всѣ тѣ сцены, въ которыхъ есть естественная основа, и въ которыхъ развиваются сильныя страсти, особенно тѣ сцены, въ которыхъ дѣйствуютъ Перикль и дочь его Марина, рѣзко отдѣляются своею роскошною полнотой отъ сухости цѣлаго. Въ нихъ рѣшительно замѣтны слѣды шекспировской руки. Напримѣръ, въ началѣ пьесы этотъ тонкій очеркъ преступныхъ отношеній Антіоха къ дочери: сцена морской бури (III. I) и особенно, въ послѣднемъ актѣ, свиданіе Перикла съ своею дочерью, которое можетъ стать на ряду съ лучшими сценами Шекспира. Всѣ качества Шекспировскаго языка, совершенно исчезнувшіе въ «Титѣ Андроникѣ», именно: глубокомысленную краткость рѣчи, метафоры, чуждыя натяжекъ, все это можно найти въ упомянутыхъ сценахъ «Перикла». Правда, что эти поправленныя и дополненныя сцены, и самая обработка обоихъ главныхъ характеровъ, суть не болѣе, какъ очерки, но за то очерки мастерскіе. Напомнимъ вкратцѣ содержаніе пьесы: Дочь Антіоха, могущественнаго владѣтеля Сиріи, славится своею удивительною красотою и ко двору его безпрестанно пріѣзжаютъ принцы просить руки ея. Но Антіохъ, любя дочь преступною любовью, объявилъ, что онъ за того только выдастъ дочь, кто разгадаетъ загадку его: если же не разгадаетъ, то подвергается смертной казни. Перикль, владѣтель Тира, пріѣзжаетъ просить руки дочери Антіоха, принимаетъ условія, читаетъ предлагаемую загадку, указывающую на преступныя отношенія Антіоха, и видя, что во всякомъ случаѣ грозитъ ему смерть скрывается изъ Антіохіи. Антіохъ, опасаясь открытія своего пре-

ступленія, посылаетъ за Периклomъ въ погоню убійцу Тальварда. Возвратясь счастливо въ свой Тиръ, Периклъ опасается однакожъ, что мщеніе Антіоха обрушится на его подданныхъ: онъ рѣшается уѣхать въ Тарсъ, поручивъ правленіе Тира старцу Геликану, и убійца Тальвардъ, пріѣхавъ въ Тиръ, уже не застаетъ тамъ Перикла. Въ Тарсѣ получаетъ Периклъ вѣсть отъ Геликана о преслѣдующемъ его убійцѣ Тальвардѣ и тотчасъ же отправляется вонъ изъ Тарса на кораблѣ: буря разбиваетъ его и выкидываетъ Перикла около Пентополиса. У владѣтеля Пентополиса, Симонида, есть дочь Таиса, красоты необыкновенной. Периклъ является на турниръ, остается побѣдителемъ, пылаетъ любовью къ Таисѣ, которая отвѣчаетъ ему тѣмъ же, и женится на ней. Между тѣмъ вѣрный Геликанъ увѣдомляетъ его, что преступный Антіохъ и дочь его погибли, пораженные небеснымъ громомъ. Периклъ и Таиса отправляются въ Тиръ: ихъ застаетъ страшная буря, во время которой Таиса родитъ дочь Маршу и обмираетъ. Ее считаютъ умершею, закладываютъ въ ящикъ и бросаютъ въ море. Периклъ пристаетъ къ Тарсу, остается тамъ годъ и уѣзжаетъ, поручивъ Маршу на воспитаніе правителю Тарса, Клеону. Между тѣмъ море выбрасываетъ въ Эфесѣ ящикъ съ тѣломъ Таисы: тамъ открываютъ его, Таиса приходитъ въ чувство, отъ горести посвящаетъ себя на служеніе Діанѣ и становится ея жрицей. Родившись въ третьемъ актѣ, Марина является въ четвертомъ уже взрослою дѣвицею, преслѣдуемою всякими несчастіями. Діонисa, жена Клеона, ненавидитъ Маршу за то, что она лучше ея дочери и подкупаетъ убить ее. Но въ то самое время, какъ убійца, заставъ ее гуляющею по морскому берегу, гдѣ она рвала цвѣты на могилу своей няни, хотѣлъ заколоть ее, являются пираты: они похищаютъ Маршу и продаютъ ее въ Митиленѣ въ домъ разврата, откуда она благополучно освобождается и находитъ потомъ отца своего, дряхлаго и убитаго печалью. Эта послѣдняя сцена, въ которой дряхлый Периклъ переходитъ отъ безнадежнаго горя къ радости,—необыкновенно хороша. Хотя набросанная бѣглыми очерками, она представляетъ, однакожъ, талантливому актеру полную возможность выказать себя. Всего вѣроятнѣе предположить, что Шекспиръ выбралъ эту во всѣхъ отношеніяхъ плохую пьесу только для того, чтобы доставить случай другу своему Бербеджу показать себя въ этой послѣдней трудной сценѣ. По всѣмъ даннымъ Гервинусъ относитъ «Перикла» къ самымъ первоначальнымъ трудамъ Шекспира (1588—1589), а если она напечатана была потомъ въ сочиненіяхъ Шекспира подъ 1609 годомъ, то это потому, что въ то время она была только вновь поставлена на сцену для Бербеджа.

ГЕНРИХЪ VI.

Говоря о «Титѣ Андроникѣ» и «Периклѣ» нашею цѣлью было—опредѣлить, до какой степени Шекспиръ участвовалъ въ ихъ обработкѣ. Съ этой же стороны мы будемъ смотрѣть и на три части «Генриха VI». Объ его послѣднія части передѣланы Шекспиромъ изъ чужаго оригинала. Но этотъ оригиналъ такъ значительно отдѣляется отъ всѣхъ историческихъ драмъ, написанныхъ до Шекспира, что, по всей вѣроятности, онъ заохотилъ нашего поэта не только заняться его обработкою, но даже примкнуть къ его основной мысли и событіямъ весь рядъ своихъ историческихъ драмъ, взятыхъ изъ исторіи Англіи. Объ оригиналѣ первой части «Генриха VI», напротивъ, не осталось никакихъ слѣдовъ; по содержанію своему она очень слабо связана съ двумя остальными частями, да и связь эта, какъ кажется, внесена въ пьесу впослѣдствіи. Какъ въ послѣднихъ частяхъ «Генриха VI» представлено возвышеніе дома Ланкастерскаго, такъ въ «Ричардѣ II» и въ «Генрихѣ IV» Шекспира представлена месть дома Іоркскаго. Первая часть «Генриха VI» въ оригиналѣ своемъ заключала въ себѣ только французскія войны Генриха VI и внутреннія раздоры, возникшіе вслѣдствіе потерь, понесенныхъ англичанами во Франціи. Сатирикъ Томасъ Нешъ намекаетъ въ 1502 году на какую-то пьесу, въ которой, храбрый Тальботъ, ужасъ французовъ, вставши изъ гроба, снова торжествуетъ на сценѣ. Впрочемъ, неизвѣстно, относятся ли эти слова къ нашему «Генриху VI», или къ какой другой пьесѣ подъ тѣмъ же названіемъ, тѣмъ болѣе, что какая-то пьеса подъ названіемъ «Генрихъ VI» была играна въ 1592 году трупою Генслова. Однакожъ, въ нашей пьесѣ Тальботъ представляетъ главное лицо. Положительно можно сказать, что все, относящееся къ усиленію герцога Іоркскаго и къ его политическимъ видамъ, прибавлено Шекспиромъ для связи пьесы съ двумя остальными ея частями; ему же, вѣроятно, принадлежитъ и сцена смерти Тальбота и сына его, что отрицаетъ Гервинусъ и что принимаютъ Кольриджъ и Коллиеръ. Кажется, только этимъ ограничивается все участіе Шекспира въ этой первой части. Но въ Англіи рѣшительно отрицаютъ всякое участіе въ ней Шекспира. Дѣйствительно, по хвастливой учености своей, она не имѣетъ ничего общаго съ шекспировскими произведеніями, не говоря уже о языкѣ. Всѣ историческія пьесы Шекспира написаны по извѣстной хроникѣ Голиншеда и строго держатся послѣдовательности въ историческихъ событіяхъ, оставляя въ сторонѣ всѣ легенды и преданія. Первая же часть «Генриха VI», напротивъ, слѣдуетъ преиму-

щественную хронику Галля (Hall), прибавляя къ ней кой-какія заимствованія изъ Голиншеда и другихъ неизвѣстныхъ источниковъ. Въ пьесѣ встрѣчаются самые грубые историческіе промахи и выдумки, нисколько не сообразныя съ исторіею и внушенныя однимъ патріотическимъ пристрастіемъ; лица перемѣшаны, время спутано: а ничего подобнаго не замѣтно въ шекспировскихъ драмахъ изъ англійской исторіи. Шекспиръ всегда, на сколько возможно, строго держался своихъ историческихъ источниковъ. Кромѣ того, въ этой первой части «Генриха VI» не только нѣтъ единства дѣйствія, но даже и единства лицъ, какъ въ «Периклѣ». Всѣ сцены такъ мало связаны между собою, что большую ихъ часть можно выбросить, не измѣняя для этого ни одной строчки въ остающихся и пьеса отъ этого не только не будетъ хуже, но даже еще выиграетъ. Можно, напримѣръ, выбросить сцену между графинею Оверискою (II, 3) и Тальботомъ, сватовство Сюффолька за Маргариту, казнь Іоанны д'Аркъ и послѣднюю сцену, въ которой король выбираетъ Маргариту себѣ въ супруги: а окончаніе пьесы Винчестерскимъ миромъ будетъ несравненно сообразнѣе съ ея главнымъ содержаніемъ.

Если взять сцены между Іоркомъ и Соммерсетомъ, Мортимеромъ и Іоркомъ, Маргаритою и Сюффолькомъ, очевидно, вставленныя, и читать ихъ отдѣльно отъ пьесы, то невозможно не признать въ нихъ близкаго сходства съ сценами шекспировскихъ историческихъ пьесъ, съ тою только разницею, что эти вставленныя сцены представляютъ первые опыты Шекспира въ драматическомъ искусствѣ. Въ нихъ уже видно искусное, остроумное веденіе разговора, видѣнъ въ зародышѣ шекспировскій картинный языкъ; въ сценѣ смерти Мортимера и въ его скрытной, молчаливой политикѣ замѣтно уже шекспировское знаніе людей, какое впослѣдствіи обнаруживаетъ онъ въ политическихъ сценахъ другихъ своихъ пьесъ. Конечно, во всемъ этомъ нѣтъ еще той полноты и мастерства, какими запечатлѣны его позднѣйшія произведенія, это еще только зародыши, но по нимъ уже можно предчувствовать будущее развитіе поэта. Всѣ эти сцены рѣзко отдѣляются отъ скучныхъ военныхъ сценъ и, то напыщенной, то пошлой вражды Гростера съ Винчестеромъ: въ нихъ чувствуется та поэтическая свѣжесть, какую большой талантъ обыкновенно оставляетъ на своихъ юношескихъ произведеніяхъ. Изъ этихъ сценъ заимствовалъ Шиллеръ нѣкоторыя прекрасныя черты и даже основную мысль своей «Орлеанской дѣвы». Предположеніе, что Шекспиръ вставилъ всѣ эти сцены, очень легко объясняется тѣмъ, что онѣ тѣсно связываютъ первую часть «Генриха VI» со второю и третьею, которыя безъ нихъ не имѣли бы съ нею рѣшительно никакой связи. Герцогъ Іоркскій, глав-

ный герой двухъ послѣднихъ частей «Генриха VI», уже въ первой части начинаетъ обнаруживать свои честолюбивые замыслы; Маргарита, являющаяся впослѣдствіи главнымъ лицомъ послѣ него, въ первой части, только что очерчена; послѣдняя сцена первой части нарочно поставлена въ близкую связь съ начальной сценой второй части. «Ричардъ II», написанный Шекспиромъ гораздо позже и составляющій по содержанію своему историческую противуположность тремъ частямъ «Генриха VI», находится уже въ связи съ этими вставленными сценами.

На обѣ послѣднія части «Генриха VI» можно смотрѣть какъ на одну пьесу, какъ на драматизированную историческую хронику въ десяти актахъ. По своему внѣшнему расположенію и по мысли своей, онѣ не отдѣляются одна отъ другой. Событія во Франціи, составляющія главный предметъ первой части, въ двухъ остальныхъ находятся уже совсѣмъ на заднемъ планѣ: читателю даже едва замѣтны тѣ мѣста, въ которыхъ говорится, что Соммерсетъ посылается во Францію и теряетъ тамъ прежнія завоеванія Англіи. Содержаніе обѣихъ послѣднихъ частей собственно составляетъ борьба домовъ Ланкастерскаго и Іоркскаго, упадокъ англійскаго могущества при слабомъ, благочестивомъ «Генрихѣ VI» и возвышеніе герцога Іоркскаго, отца страшнаго Ричарда III. Впослѣдствіи Шекспиръ написалъ въ «pendant» къ этимъ двумъ пьесамъ—Ричарда II, содержаніе котораго составляетъ возвышеніе дома Ланкастерскаго въ лицѣ хитраго, честолюбиваго Болингброка надъ слабымъ, легкомысленнымъ Ричардомъ II. Во второй части «Генриха VI» (IV. 1) въ одномъ мѣстѣ, которое принадлежитъ Шекспиру, прямо высказано, что паденіе «Генриха VI» есть возмездіе за преступное убійство Ричарда II Ланкастеромъ. Изъ многихъ мѣстъ ясно видно, что Шекспиръ, перерабатывая оригиналы обѣихъ послѣднихъ частей «Генриха VI», имѣлъ подъ руками хронику Голиншеда. Вѣроятно, эта первая историческая обработка и послужила ему поводомъ вникнуть въ поэтическое и историческое значеніе борьбы домовъ Ланкастерскаго и Іоркскаго и составить себѣ планъ для цѣлаго отдѣла историческихъ драмъ, который онъ вскорѣ послѣ того и выполнилъ подъ вліяніемъ, можно сказать, одной господствующей мысли—возмездія.

Мы сказали, что Шекспиръ эти двѣ послѣднія части «Генриха VI» передѣлалъ изъ двухъ пьесъ, приписываемыхъ Роберту Грину. Оригиналы ихъ сохранились и недавно изданы (*). Сравнить ихъ съ

(*) Вотъ ихъ названія: «The first part of the contention betwixt the two famous houses of Iork and Lankaster»; и «The true tragedy of Richard, duke of Iork». Самыя старыя изданія ихъ относятся къ 1594 и 1595 годамъ, безъ вся-

передѣлкою Шекспира—все равно что заглянуть внутрь его юношескаго поэтическаго генія. Если бы даже эти пьесы и не имѣли другого значенія кромѣ того, что навели мысли Шекспира на высшую историческую сферу, то и по одному уже этому онѣ должны занять важное мѣсто въ исторіи его духа.

Особеннымъ, необыкновеннымъ счастьемъ для англійскаго театра было то, что онъ, съ самаго начала своего развитія, попалъ на національную исторію. Причина, почему испанскій театръ такъ далеко остался позади англійскаго, заключается преимущественно въ томъ, кажется, что у него вовсе не было этой исторической основы. Источники, изъ которыхъ тогда черпали всѣ вообще драматическіе писатели, были: рыцарскіе романы среднихъ вѣковъ, древніе мины, легенды, повѣсти и простонародныя книги сказочнаго содержанія. Во всѣхъ этихъ повѣствованіяхъ, безвкусія было еще больше, чѣмъ неестественности. Искусство драматическихъ писателей было очень слабо: если сюжетъ представлялъ много простору ихъ собственной фантазіи, то произведенія ихъ рѣшительно становились уродливыми. Такимъ образомъ явились драмы, какъ «Титъ Андроникъ» и «Перикль». Но обратясь къ напивнымъ и простымъ хроникамъ своей исторіи, англійскіе поэты нашли въ ея событіяхъ и величавый матеріалъ, и родную природу, и народъ, который они знали, и понятные имъ характеры: а главное они наконецъ ощутительно и очевидно нашли въ нихъ—психологическую истину, за которою тщетно гонялись они въ пьесахъ, сюжеты которыхъ брали изъ чуждой имъ сферы. Эти первыя попытки національной исторической драмы явились въ то время, когда Шекспиръ только что началъ писать для театра. Между такого рода, какъ ихъ тогда называли, «Исторіями» были и эти двѣ пьесы Грина о «Генрихѣ VI», которыя и по содержанію, и по обработкѣ своей лучше всѣхъ пьесъ подобнаго рода, являвшихся до Шекспира. Правда, что драмы эти состоятъ большею частью изъ переложенія исторической хроники въ сухія сцены, но эта самая простота тѣмъ болѣе обнаруживаетъ значительность и величіе содержанія.

каго упоминанія имени Шекспира. Трагедія «О Герцогѣ Іоркскомъ» играна была актерами графа Пемброка, для которыхъ писалъ обыкновенно Гринъ. Послѣ смерти Шекспира, обѣ пьесы напечатаны были въ 1619 году, какимъ-то Павьеромъ (Pavier), съ именемъ Шекспира. Онъ же напечаталъ и другія пьесы съ его именемъ, вовсе ему не принадлежащія. Мнѣнія Тика, будто бы эти пьесы суть первоначальные труды Шекспира, теперь никто не раздѣляетъ.

Русскимъ читателямъ обѣ эти пьесы Грина неизвѣстны—и къ сожалѣнію, они не могутъ сличить ихъ съ шекспировскою передѣлкою, потому мы считаемъ не лишнимъ остановиться на нихъ для того, чтобъ показать, въ какомъ видѣ взялъ ихъ Шекспиръ для своей передѣлки, и что именно въ нихъ могло возбудить его къ сочиненію своихъ историческихъ драмъ; потомъ укажемъ мы, что Шекспиръ прибавилъ къ нимъ.

Тикъ говоритъ, что лучшія пьесы Шекспира не могутъ сравниться съ планомъ и расположеніемъ дѣйствія въ его «Генрихѣ VI», гдѣ драматическій интересъ постепенно возрастаетъ и расширяется. Другой нѣмецкій критикъ, Ульрици, также принимаетъ «Генриха VI» за дѣйствительно шекспировское произведеніе. По мнѣнію Гервинуса оба эти критика —ошибаются и ошибка ихъ произошла оттого, что они не отдѣлили содержанія отъ формы и не сравнили хроникъ, по которымъ написаны эти драмы, съ ихъ сценическою обработкою. Что касается до плана и расположенія дѣйствія, то едва ли можно придавать имъ большое значеніе въ такой пьесѣ, которыя, съ немногими исключеніями, просто слѣдуетъ повѣствованію хроники, представляя вслѣдъ за нею рядъ сценъ, изъ которыхъ нѣкыя находятся въ весьма слабой связи съ великимъ движеніемъ цѣлаго. Всякій, кто будетъ читать повѣствованія Галля и Голиншеда вмѣстѣ съ этими пьесами о «Генрихѣ VI», все равно Грипъ ли написалъ ихъ или Шекспиръ, непремѣнно убѣдится, что пьесы эти суть самый точный списокъ этихъ хроникъ. Все возмущеніе Кэда, напримѣръ, (во 2 части Генриха VI) написанное въ такомъ народномъ юморѣ—взято изъ хроники до такой степени, что даже рѣчи этого грубаго бунтовщика, которыя, казалось бы, должны принадлежать поэту, находятся почти слово въ слово въ хроникѣ. Потомъ, необыкновенно поэтическія сцены, какъ: предсказаніе Генриха VI о Ричмондѣ, смѣлый отвѣтъ Принца Валлійскаго, взятаго въ плѣнъ, убійство молодаго Рутланда и другія, не только взяты изъ хроникъ, но послѣдняя сцена и у Голиншеда производитъ сильное поэтическое впечатлѣніе. Постепенное возрастаніе и расширеніе драматическаго интереса, о которомъ говоритъ Тикъ, находится и въ самыхъ событіяхъ и въ хроникѣ: чтобы убѣдиться въ этомъ, стоитъ только прочесть въ Голиншедѣ мѣста, гдѣ, послѣ убійства Глостера, исторія становится богаче и увлекательнѣе. Точно тоже и въ драмѣ. Все великое и увлекательное этихъ пьесъ—заключается въ ихъ содержаніи; а эти качества, въ самой простой и нашной исторической формѣ, находятся уже въ хроникѣ. Гибельное столкновеніе всѣхъ силъ государства, разрывъ всѣхъ кровныхъ связей, хаосъ, въ которомъ злодѣйство гибнетъ отъ злодѣйства, преступленіе растетъ

надъ преступленіемъ и наконецъ непримиримая Немезида, слѣдующая по пятамъ всѣхъ этихъ преступныхъ людей,—все это заключаетъ въ себѣ столько потрясающаго и могучаго, что не имѣетъ надобности ни въ какихъ придумкахъ поэта; напротивъ, само должно увлекать его. Эта картина постепеннаго упадка всѣхъ государственныхъ силъ есть чисто историческая истина, дѣйствительныя событія, а не изобрѣтеніе поэтической фантазіи, и если они производятъ на душу впечатлѣніе, равное по глубинѣ своей съ впечатлѣніемъ искусства, то это потому, что въ нихъ заключается то нравственное правосудіе, безъ котораго мы не можемъ обойтись въ созданіяхъ искусства. Это нравственное правосудіе не отъемлемо и вѣчно заключается въ историческихъ событіяхъ —и преимущественно во времена смуть, когда ясные раскрываются передъ нами побужденія, дѣйствія и судьба людей.

Во второй части «Генриха VI», гибнетъ прежде всего протекторъ королевства отъ собственной слабости, а потомъ жена его отъ своего преступнаго честолюбія. Ихъ губятъ соединенныя силы враждебнаго имъ дворянства, которое съ самаго царствованія Ричарда II было причиною всѣхъ смуть въ Англіи. Впрочемъ, здѣсь поэтъ въ наказаніяхъ своихъ нѣсколько усилилъ историческую истину: положительно неизвѣстно, что Гомфри былъ убитъ Соффолькомъ и Винчестеромъ и что Винчестеръ умеръ, измученный вслѣдствіе этого совѣстью. Далѣе паденіе Соффолька и возмущеніе Кода представлены какъ наказаніе аристократіи за ея угнетеніе низшихъ сословій и жестокость къ нимъ. Но народное возмущеніе тоже падаетъ отъ собственной глупости и безумства: проповѣдуемое Кодомъ равенство начинается тѣмъ, что онъ производитъ самаго себя и другихъ въ рыцари и требуетъ для себя самую возмутительную изъ всѣхъ привилегій дворянства. На разсѣянныхъ остаткахъ дворянства и возмущеннаго народа возстаетъ Іоркъ новымъ протекторомъ, опираясь на свою силу, благоразуміе, народное расположеніе и свои военныя заслуги. Увлеченный своими честолюбивыми стремленіями впадаетъ онъ въ клятвопреступленіе —и наказаніе тотчасъ же постигаетъ его: онъ страшно гибнетъ съ однимъ изъ сыновей своихъ, Рутландомъ. Наконецъ и король, —слабый, безхарактерный и благочестивый, — среди этого распаденія государственныхъ силъ, подстрекаемый королевою,— самъ дѣлается клятвопреступникомъ и попадаетъ въ руки враговъ своихъ. Изъ пролитой крови Рутланда и принца Валлійскаго возстаетъ новая мстительная судьба: Клиффордъ, убившій Рутланда, — гибнетъ: Эдуардъ, бывшій при убійствѣ принца Валлійскаго,—колеблется на своемъ тронѣ,—гибнетъ и храбрый Варвикъ, перешедшій, изъ оскорбленнаго самолюбія, къ враждебной партіи. Между всѣхъ

этихъ гибелей и наказаній проходитъ королева Маргарита, —не тронутая, какъ представительница самой судьбы,—но для того, чтобы испытать потомъ самую утонченную месть Немезиды. — Она переживаетъ свое прежнее высокое положеніе: горькую чашу этого постепеннаго паденія она принуждена пить капля по каплѣ до самаго дна....

Это, слегка очерченное, развитіе драмы — нисколько не зависѣло отъ поэтическаго плана автора, — напротивъ, все это чистѣйшая исторія. Удары правосудія, которые такъ соотвѣтствуютъ общему плану драмы и кажутся такими поэтическими—просто взяты прямо изъ хроники. Въ томъ мѣстѣ, гдѣ Клеренсъ, Глостеръ, Грей, Дорсетъ и Гастингсъ убиваютъ принца Валлійскаго, въ хроникѣ Голиншеда находится слѣдующее замѣчаніе: «за это преступное дѣло почти всѣ виновники его испили впослѣдствіи туже чашу, по подобающему правосудію и наказанію Божію». Въ этомъ духѣ писали тогда исторію и первоначально вездѣ такъ пишутъ ее. Эта же самая мысль и съ такою же очевидностью, проведена потомъ Шекспиромъ въ Ричардѣ III.—Быть можетъ,—хотя съ нашей стороны это не болѣе какъ предположеніе, — быть можетъ, изъ этой пьесы и изъ драмы о Генрихѣ VI — перенесъ Шекспиръ въ свое творчество — эту необходимую потребность поэтическаго правосудія. Правда, что первоначально, и именно въ «Ричардѣ III», который собственно есть продолженіе «Генриха VI», это правосудіе выступаетъ уже до того рѣзко, что перестаетъ быть поэтическимъ: но можно сказать, что вообще мысль о поэтическомъ правосудіи, очевидно, проникаетъ всѣ его позднѣйшія произведенія и во многихъ изъ нихъ выражена съ удивительною тонкостію. Не изъ какой нибудь эстетической теоріи или тѣмъ менѣе изъ произведеній предшествовавшихъ ему поэтовъ перенесъ Шекспиръ эту мысль въ свое драматическое творчество, — но единственно изъ наблюденій своихъ надъ человѣческою природою и судьбою. Впрочемъ, почти всѣ старинныя хроники признаютъ, что судьба человѣка зависитъ прямо отъ природы его: и хотя они понимаютъ это довольно темно, но тѣмъ не менѣе вообще представляютъ людей творцами судьбы своей.

Изъ оригиналовъ 2-й и 3-й части «Генриха VI» видно, что хотя Гринъ, — если только ему принадлежатъ онѣ, — и попялъ эту существенную основу исторіи, но обработалъ ее очень неровно. Причина этой неровности заключалась прежде всего въ самыхъ историческихъ хроникахъ, которымъ онъ слѣдовалъ:—и это всего лучше доказываетъ, какъ мало художественное намѣреніе участвовало въ этой обработкѣ. Въ этомъ-то и заключается причина великаго отличія этихъ пьесъ отъ

Шекспировскихъ историческихъ драмъ. Онъ такъ-же точно слѣдовалъ хроникѣ, какъ и Гринъ въ «Генрихѣ VI», но съ тою только разницею, что тѣ самыя мѣста, гдѣ хроника оказывалась недостаточною, именно всего больше и показываютъ въ немъ поэта. Народныя сцены возмущенія Кода (въ 3 дѣйствіи), полныя живаго юмора, которымъ вообще отличается англійская народная поэзія, были уже въ гриновскомъ «Генрихѣ VI». Въ первомъ дѣйствіи 3 части, именно паденіе Іорка, у Грина выдержано въ возвышенномъ тонѣ, въ которомъ нисколько нѣтъ преувеличеній, свойственныхъ прежней драматической школѣ. Роли Іорка и Маргариты написаны у Грина языкомъ сильныхъ страстей: ихъ и другія патетическія мѣста Шекспиръ оставилъ почти безъ всякаго измѣненія. Но съ 3-го дѣйствія, когда судьба Генриха VI повторяется въ уменьшенномъ видѣ на слабомъ, сластолюбивомъ Эдуардѣ и его женѣ, у Грина слѣдуютъ уже одни голыя событія безъ всякаго патетическаго движенія: быстро и механически бѣгутъ сцены одна за другою, не возбуждая почти никакого интереса. Правда, что и въ шекспировской передѣлкѣ онѣ пусты: но въ оригиналѣ онѣ несравненно пустѣе, отрывочнѣе, едва набросаны. Шекспиръ очевидно старался расширить ихъ содержаніе и сколько нибудь замедлить страшную поспѣшность, съ какою прежній авторъ торопится къ концу. Впрочемъ, и въ шекспировской передѣлкѣ очень замѣтна авторская неопытность. Напримѣръ: въ 8-й сценѣ 4-го дѣйствія Варвикъ уѣзжаетъ изъ Ковентри и Эдуардъ въ ту же самую минуту знаетъ объ этомъ; въ 5-мъ дѣйствіи (сцена 5-я) убиваютъ герцога Валлійскаго и въ тотчасъ же слѣдующей за тѣмъ сценѣ отецъ его уже знаетъ объ этомъ. Эта поспѣшность, съ какою авторъ торопится къ концу, видна также и въ однообразномъ, отрывистомъ языкѣ разговора. Однимъ словомъ, все то, что исторія представляла Грину въ чертахъ сильныхъ, онъ обработалъ съ умѣньемъ и любовью, какъ, напримѣръ, лица Варвика, Ворчестера, особенно Соффолька, низкаго въ счастіи, гордаго въ опасности, и который, съ достоинствомъ умиралъ, вспоминаетъ о великихъ мужахъ древности, подобно ему павшихъ отъ низкихъ рукъ. Всѣ эти характеры были по силамъ такого поэта, какъ Робертъ Гринъ. Но зато характеръ Гомфри, болѣе глубокій и тонкій, едва очерченъ; такъ что Шекспиръ долженъ былъ едва обозначенныя черты его частью измѣнять и вездѣ пополнять и оканчивать. Нѣжное, благодушное лицо Генриха VI у Грина было безъ всякаго значенія и совершенно на заднемъ планѣ: только въ шекспировской передѣлкѣ получило оно жизнь и душу. Какъ не ровна отдѣлка характеровъ, такъ-же не ровна и отдѣлка частностей и ихъ поэтическое достоинство. Исполненныя въ отдѣльныхъ мѣстахъ большого

и естественнаго движенія — въ цѣломъ пьесы эти сухи и слабы: конечно не до такой степени слабы, чтобы Шекспиру надобно было большую часть выбрасывать изъ нихъ: но вообще въ нихъ немного было такихъ мѣстъ, которыя онъ могъ бы оставить вовсе безъ прибавленій и передѣлки.

Въ такомъ видѣ были эти пьесы, когда Шекспиръ взялся за обработку ихъ для своего театра. Эти обработки и передѣлки были тогда въ обычаѣ. Нельзя не замѣтить, что Шекспиръ приступилъ къ обработкѣ съ тѣмъ уваженіемъ, съ какимъ ученикъ приступаетъ къ исправленію сочиненія своего учителя: это видно по самой осторожности поправокъ. Но будущій великій мастеръ уже обнаруживается въ очевидномъ стремленіи къ улучшенію и окончености: онъ не оставилъ почти ни одной строки въ прежнемъ ея видѣ. Правда, что многое изъ тогдашняго грубаго вкуса осталось въ пьесѣ и послѣ его передѣлки, многое въ томъ же вкусѣ и имъ самимъ прибавлено. Любовь къ звѣрскимъ и кровавымъ образамъ и сравненіямъ замѣтна не въ одномъ плачѣ Маргариты надъ головой Софолька или въ описаніи трупа убитаго Гомфри, которое дѣлаетъ Варвикъ: эти мѣста были еще въ оригиналѣ Грина. Но самъ Шекспиръ, напримѣръ, заставляетъ Эдуарда говорить Варвику (часть III. дѣйст. V. сц. 1): «Эта рука, «обвившись черными волосами твоей головы, пока она еще тепла и «только что отрублена, напишетъ ея кровью по землѣ» и проч. Много такаго встрѣчается здѣсь и той гиперболической поэзіи итальянскаго вкуса, какая разлита въ поэмахъ Шекспира: потомъ длинныя описанія, наборъ искусственныхъ и изысканныхъ эпитетовъ и какое-то хвастовство античностью, выказывающееся въ безпрестанно употребляемыхъ миѳологическихъ образахъ и ученыхъ цитатахъ. Кромѣ этого часто употребляемыя напыщенныя сравненія и наконецъ сама изысканная и напряженная страсть Маргариты (II, 2) совершенно напоминаютъ собою стиль Лукреціи.

Но тѣмъ не менѣе очевидно, что поэтъ всего болѣе дорожилъ правдой историческихъ событій. Не смотря на изысканность сравненій, не смотря на склонность поэта къ страшному, неестественному языку, переполненному метафорами и образами, въ цѣломъ—обработка Шекспира дала жизнь и душу грубому остову прежней пьесы. Естественное движеніе мысли, полнота чувства, порядокъ, въ которомъ развивается страсть и обнаруживаются ея проявленія,—словомъ, все то, въ чемъ именно выказывается существенная сила всякаго истиннаго поэта, все это невольно бросается въ глаза при сравненіи Шекспировской обработки съ оригиналомъ Грина. Читая оригиналъ, въ каждомъ драматическомъ мѣстѣ чувствуешь—не то, чтобы оно было плохо

или ложно, а какъ-то слабо и не полно; и напротивъ, въ обработкѣ Шекспира тѣ же самыя мѣста являются въ иномъ видѣ. Мы боимся подробнымъ изложеніемъ поправленныхъ сценъ утомить читателей: любопытные могутъ найти указанія на нихъ въ сочиненіи Гервинуса (ч. 1. стр. 221). Вообще можно сказать, что существенный характеръ Шекспировскихъ поправокъ и прибавленій состоитъ преимущественно въ развитіи характеровъ. Очевидно, что многія изъ лицъ этихъ пьесъ почти вовсе не интересовали его; и въ этомъ особенно любопытно наблюдать его врожденный инстинктъ избѣгать всего тривіальнаго и пошлаго. Онъ чувствовалъ, кажется, особенную симпатію къ роли Варвика. Подобный характеръ точно такого же народнаго любимца изобразилъ онъ впослѣдствіи въ лицѣ Перси. Лица кардинала Ворчестера и Соффолька Шекспиръ только пополнилъ нѣсколькими мастерскими штрихами, безъ большой впрочемъ симпатіи къ этимъ характерамъ. Лица Леоноры и Маргариты еще въ оригиналѣ обработаны были съ особеннымъ стараніемъ: впрочемъ, любовь Маргариты къ Соффольку, ея участіе въ убійствѣ Глостера, ея ссора съ Леонорою и пощечина, которую она даетъ ей, — все это уже придумано было Гриномъ и въ хроникахъ ничего подобнаго нѣтъ. Вообще къ этимъ двумъ ролямъ Шекспиръ прибавилъ мало. Но, кажется, Шекспира особенно интересовали характеры Глостера и Генриха VI, несравненно болѣе тонкіе. Такъ какъ во 2-й ч. «Генриха VI», Глостеръ является совершенно другимъ, нежели въ 1-й части, то это заставляетъ предполагать, что 1-я часть «Генриха VI» принадлежитъ не Грину. 2-я часть его представляетъ Глостера кроткимъ, тихимъ, мудрымъ, чуждымъ всякаго честолюбія, строгимъ въ исполненіи своего долга относительно каждаго, и даже относительно жены своей. Особенно хорошо выставлена его душевная твердость и самообладаніе въ противоположность необузданному характеру жены его. Но Шекспира, кажется, всего больше занимала роль самого Генриха VI. У Грина былъ онъ, также какъ и въ хроникѣ, совсѣмъ на заднемъ планѣ и совершенно ничтожнымъ лицомъ. Шекспиръ выдвинулъ его впередъ и далъ его ничтожности особенный характеръ и колоритъ. Благочестивый, съ своими книжными наклонностями, которыя нанесли столько вреда Англіи, Генрихъ VI болѣе годенъ въ наны, чѣмъ въ короли: отъ бездѣйствія его происходятъ всѣ несчастія и смуты, раздирающія государство. Такимъ Генрихъ VI явился въ передѣлкѣ Шекспира.

Для тѣхъ, которые со вниманіемъ читали Шекспира, всегда казалось, что въ Генрихѣ IV, онъ является несравненно болѣе самимъ собою, нежели въ Генрихѣ VI. Не смотря на это, всякій, кто раз-

смотритъ обработку этихъ двухъ частей «Генриха VI», легко убѣдится, что въ ней одной уже видно болѣе таланта, нежели во всѣхъ произведеніяхъ Марлова и Грина. Современники Шекспира почувствовали это при первомъ же появленіи на сценѣ «Генриха VI». Къ шекспировской передѣлкѣ его относится одно интересное обстоятельство, которое бросаетъ нѣкоторый свѣтъ на первоначальную драматическую дѣятельность Шекспира въ Лондонѣ, и показываетъ, съ какою завистью смотрѣли тогдашніе драматическіе авторы на новаго своего товарища. Робертъ Гринъ, котораго считаютъ авторомъ обѣихъ послѣднихъ частей «Генриха VI», умеръ въ 1592 году: въ этомъ же году явилась и шекспировская передѣлка этихъ пьесъ. Передъ смертью своею Гринъ написалъ письмо къ Марлову, Лоджу и Пилю, которое вскорѣ послѣ смерти Грина, другъ его Четль напечаталъ подъ названіемъ: «Конѣчное остроуміе, купленное на милліонъ раскаянія». Въ немъ умирающій Гринъ убѣждаетъ товарищей своихъ бросить театръ и разорвать съ нимъ всякія сношенія:

«Всѣ вы будете ничего не стоющими людьми — писалъ Гринъ — если мое несчастіе не послужитъ вамъ примѣромъ. Къ счастію, никто изъ васъ не опутанъ такъ этими цѣпями, какъ я: подъ цѣпями я разумѣю этихъ куколъ, говорящихъ нашимъ ртомъ, этихъ шутовъ, одѣтыхъ въ наши цвѣта. Не горько ли вамъ будетъ, когда они также вдругъ бросятъ васъ, какъ бросили меня, которому всѣ они были столько обязаны? Не вѣрьте имъ! Между ними явился выскочка, ворона, убирающаяся нашими перьями, тигровое сердце въ кожѣ актера, который воображаетъ, что онъ не хуже всякаго изъ васъ умѣетъ строчить надутые ямбы и считаетъ себя единственнымъ потрясателемъ сцены (shakescene) во всей Англіи. О, еслибъ я могъ убѣдить ваши рѣдкія дарованія обратиться къ истинно-полезной дѣятельности, оставя этихъ обезьянъ подражать вашей прошлой славѣ».

Очевидно, что слово «потрясатель сцены» (shakescene) есть намекъ на слово Шекспиръ, которое буквально значитъ «потрясатель копья» (Shakespear), и слѣдовательно, къ нему же относятся названія выскочки и вороны, убирающейся чужими, «нашими» перьями. Эта послѣдняя фраза заставляетъ предполагать, что въ сочиненіи «Генриха VI», быть можетъ, участвовали нѣкоторые изъ упомянутыхъ поэтовъ. Что Гринъ намекаетъ именно на шекспировскую передѣлку этихъ пьесъ, это показываетъ фраза: «тигровое сердце въ актерской кожѣ», которая есть пародія одного стиха въ третьей части «Генриха VI» (о тигровое сердце въ женской оболочкѣ). Шекспиръ, какъ кажется, очень обидѣлся этой выходкой. Четль, напечатавшій письмо

Грина, стараясь извинить его передъ Шекспиромъ, издалъ брошюрку, подъ названіемъ: «Мечта добраго сердца» (Kindhearth dream), въ которой, между прочимъ, говорится, что двое актеровъ оскорбились письмомъ Грина; но онъ ни съ кѣмъ изъ нихъ не былъ знакомъ, и съ однимъ даже и не хотѣлъ быть знакомымъ. Къ другому, конечно, онъ былъ очень строгъ, но самъ послѣ жалѣлъ объ этомъ, потому что увидѣлъ, что поступки его (авторъ разумѣетъ подъ этимъ словомъ авторскую раздражительность) были столько же миролюбивы и кротки, сколько замѣчательно его искусство актера».

«Кромѣ этого—присовокупляетъ авторъ брошюрки—многіе изъ уважаемыхъ людей говорили мнѣ о полной безукоризненности его дѣйствій, доказывающей его добросовѣстность и душевную кротость, которая видна въ его искусствѣ».

Кажется, изъ всего этого можно заключить, что Шекспиръ при самомъ началѣ своего новаго поприща имѣлъ уже отличную репутацію актера и человѣка.

КОМЕДІЯ ОШИБОКЪ И УКРОЩЕНІЕ СТРОПТИВОЙ.

Обѣ эти комедіи относятся къ первому періоду драматической дѣятельности Шекспира, когда онъ еще строго держался избранныхъ себѣ образцовъ. Молодой поэтъ съ самаго начала уже сталъ пробовать себя и въ самыхъ противоположныхъ сюжетахъ, и по всѣхъ родахъ, ни одному не отдаваясь исключительно. Въ «Титѣ Андроникѣ» занялся онъ передѣлкою тогдашней героической трагедіи того времени: въ «Периклѣ» передѣлкою тогдашней романтической драмы; въ «Генрихѣ VI» такъ называемой тогда «Исторіи». Въ «Ошибкахъ» обратился онъ къ комедіи, основанной на интригѣ: а пьеса «Укрощеніе строптивой» уже не одна только комедія интриги, но она на половину комедія характеровъ. Впрочемъ, что комедія «Укрощеніе строптивой» относится именно къ первому періоду его дѣятельности, на это нѣтъ никакихъ положительныхъ доказательствъ, кромѣ одной внутренней очевидности. Что же касается до «Ошибокъ», то по одному намеку, находящемуся въ этой комедіи (дѣйствіе 3, сцена 11) положительно можно заключить, что она написана во время внутреннихъ войнъ, бывшихъ во Франціи при Генрихѣ IV, именно между 1589 и 1593 годами; всего вѣроятнѣе, что вскорѣ послѣ 1591 года, когда Эссексъ былъ посланъ во Францію на помощь Генриху IV. Слѣдовательно, комедія эта прямо относится къ первому періоду драматической дѣятельности Шекспира.

Извѣстно, что въ основаніе своей «Комедіи ошибокъ» Шекспиръ взялъ комедію Плавта: «Менехмы»; впрочемъ, кромѣ основнаго сюжета,

«Ошибокъ» ни по языку, ни по расположенію, не имѣютъ ни малѣйшаго сходства съ этою римскою комедіею. Въ началѣ 1580 годовъ, и даже еще ранѣе, при англійскомъ дворѣ играли пьесу подъ названіемъ «Исторія ошибокъ» (History of errors). Вѣроятно, это была передѣлка изъ комедіи Плавта: быть можетъ, этой-то передѣлкой Шекспиръ и воспользовался. Въ чемъ именно разнилась шекспировская передѣлка отъ «Исторіи ошибокъ», неизвѣстно, но въ сравненіи съ пьесой Плавта, которая въ сущности есть не болѣе, какъ фарсъ, шекспировская «Комедія ошибокъ» гораздо выше и по содержанію, и по формѣ. Кольриджъ называетъ ее тоже фарсомъ, однакожъ, въ ней замѣтны уже признаки шекспировскаго глубокомыслія, которое у него придаетъ всегда столько правды и внутренняго значенія иногда пустымъ сюжетамъ, которые онъ бралъ изъ повѣстей. Что же касается до внѣшней обработки пьесы, именно до ея интриги, ошибокъ и подмѣновъ, происходящихъ отъ сходства двухъ близнецовъ, то эта сторона комедіи, основанная чисто на случайности, у Шекспира вышла еще сложнѣе и неправдоподобнѣе, нежели у Плавта. Въ пьесѣ Плавта только двое братьевъ, изъ которыхъ ни одинъ не знаетъ о томъ, что они совершенно похожи между собою и что имена у нихъ одинакіе: вслѣдствіе этого ошибки въ пьесѣ выходятъ гораздо проще и вѣроятнѣе. Въ шекспировской передѣлкѣ, напротивъ, отецъ сказалъ одному изъ своихъ близнецовъ о совершенномъ сходствѣ его при рожденіи съ своимъ братомъ; конечно, изъ этого еще не слѣдовало, что сходство это должно было сохраниться между ними и когда они выросли, но Антифолъ Сиракузскій, отыскивая своего брата, долженъ былъ по крайней мѣрѣ знать о томъ, что имена у нихъ одинаковы. Потомъ, какъ ни поражаетъ его то обстоятельство, что, пріѣхавъ въ Эфесъ, онъ видитъ, что жители уже знаютъ его и называютъ по имени, тогда какъ онъ, узнанный въ Эфесѣ, подвергается неминуемой смерти? И несмотря на это, ему все таки не приходитъ на умъ ни малѣйшей догадки о пребываніи въ Эфесѣ своего брата-близнеца, и ни малѣйшей попытки разъяснить себѣ это странное обстоятельство. Считая Эфесъ сборищемъ плутовъ заклинателей, колдуновъ и обманщиковъ, добродушный Антифолъ Сиракузскій до того наконецъ запутывается, что въ концѣ четвертаго дѣйствія, рѣшается считать себя околдованнымъ, вмѣсто того, чтобъ догадаться о простой причинѣ всей этой путаницы.

Но если внѣшняя обработка пьесы показываетъ руку еще не довольно опытную, то съ другой стороны пружины, которыя положены авторомъ въ основаніе всѣмъ этимъ смѣшеніямъ и запутанностямъ, весьма замѣчательны. Вся комическая сторона пьесы положена на

трагическомъ основаніи, которое, однакожъ, не только не мѣшаетъ комическимъ сценамъ, но еще дѣлаетъ ихъ рельефнѣе. Въ нихъ постоянно чувствуется эта трагическая основа; она-то и сдерживаетъ пошлое впечатлѣніе, которое непремѣнно производила бы эта комедія, еслибъ дѣйствительно была однимъ только фарсомъ, основаннымъ на сходствѣ между собой четырехъ братьевъ. Существенный, хотя дальній фонъ драмы составляетъ вражда между Сиракузами и Эфесомъ; на этомъ фонѣ рисуется передъ нами вся картина, съ своими трагическими и комическими частями; и нельзя сказать, чтобы комическія части ея были интереснѣе трагическихъ. Отецъ, отыскивающій своихъ пропавшихъ сыновей, влитъ подъ стражу; изъ любви своей къ нимъ онъ едва не подвергается смерти; несчастное положеніе его становится еще печальнѣе, когда найденный имъ сынъ не узнаетъ и отвергаетъ его: всѣ эти обстоятельства придаютъ пьесѣ характеръ, который вовсе не свойственъ обыкновенному фарсу. Чрезвычайно тонкія внутреннія отношенія связываютъ трагическую сторону пьесы съ ея комическою стороною, и поэтъ такъ слилъ эти отношенія съ заимствованнымъ сюжетомъ, что трудно рѣшить: ясное ли сознаніе или одинъ темный инстинктъ руководили имъ при этомъ сліяніи. Передъ нами находится двойная семья: мы знаемъ ея прошлое и настоящее, въ которомъ происходятъ необычайныя внутреннія и внѣшнія ошибки и замѣшательства. Кромѣ того, нравы этой двойной семьи отличаются странными противоположностями, именно: семейнымъ чувствомъ и склонностью къ бродячей жизни; отсюда происходитъ ея перемѣнное счастье и несчастье, и кромѣ того всѣ ихъ смуты и раздоры, несмотря на ихъ близкую родственность и семейную привязанность.

Въ первой сценѣ старый Эгеонъ разсказываетъ исторію рожденія двухъ паръ близнецовъ. Во время беременности жены своей онъ уѣхалъ въ Эпидамнумъ; жена, не задолго до родовъ, поѣхала изъ Сиракузъ къ нему. Поэтъ умолчалъ о томъ, что побудило ее ѣхать: онъ ограничился только намекомъ, изъ котораго видно, что она сдѣлала это изъ одного произвола. Этотъ произвольный поступокъ обнаруживаетъ всего лучше преобладающій характеръ семьи этой: именно соединеніе семейнаго чувства съ склонностью къ бродячей жизни. Можно, правда, предположить, что причиною пріѣзда ея были подозрительность и ревность, потому что Эмилія потомъ даетъ строгія и заботливыя наставленія въ этомъ духѣ женѣ своего сына. Въ Эпидамнумѣ родитъ она двухъ близнецовъ, и отправляется, также противъ воли своего мужа, домой въ Сиракузы; но на пути буря разбиваетъ ихъ корабль и такимъ образомъ разлучаетъ мужа, жену и дѣтей. Въ Сиракузы возвращается только отецъ съ однимъ изъ сыновей. Спустя

нѣсколько лѣтъ начинаютъ они тосковать по своей разрозненной семьѣ; сынъ отправляется отыскивать ее и семь лѣтъ проводитъ въ безполезныхъ поискахъ, которые походятъ, какъ онъ самъ выражается, на отысканіе капли въ морѣ. Та же семейная привязанность и склонность къ бродячей жизни увлекаетъ и отца за сыномъ. И у матери, и у отца, и у дѣтей—у всѣхъ необходимая потребность отыскать всю семью свою, но эта потребность только все больше и больше разлучаетъ ихъ и наконецъ грозитъ даже разлучить ихъ навсегда. У одного изъ близнецовъ, Антифола Эфесскаго, между нимъ, матерью его и женою Адріаной происходятъ всякаго рода ошибки и смѣшенья; они, отчасти, были уже въ комедіи Плавта. Адріана брюзгива и неугомонна; мучитъ ревностью своего невиннаго мужа и наконецъ своею раздражительностью и грубостью уничтожаетъ въ немъ всякую любовь къ себѣ. Это ведетъ еще къ новымъ ошибкамъ и замѣшательствамъ между обоими братьями, пока наконецъ мать, Эмилія, испытанная жизнью, утишаетъ этотъ внутренній и внѣшній раздоръ. Мы полагаемъ, что всѣ эти слегка набросанныя нами черты придаютъ комической сторонѣ пьесы характеръ довольно серьезный и переносятъ ее за черту обыкновеннаго фарса.

Очень можетъ статься, что въ изображеніи семейныхъ смутъ, которыя происходятъ отъ ревности и сварливости женщинъ, поэтомъ руководило не столько эстетическое, сколько личное чувство. Впрочемъ, это не болѣе, какъ предположеніе. Извѣстно, что женитьба Шекспира была очень несчастлива; въ его сонетахъ вездѣ видны горькіе слѣды тѣхъ впечатлѣній и опытовъ, которые вынесъ онъ изъ своихъ супружескихъ отношеній, и потомъ, хотя характеры Маргариты и Леоноры въ «Генрихѣ VI» были уже очерчены такими и въ оригиналѣ, но Шекспиръ прибавилъ къ нимъ еще болѣе рѣзкости. Въ «Комедіи ошибокъ», когда Эмилія обвиняетъ ревнивую и сварливую Адріану въ предполагаемомъ ею сумасшествіи мужа, говоря, что крики и брань ея мѣшали ему ѣсть и спать и привели наконецъ въ отчаяніе,—Шекспиръ заставляетъ Адріану сознаться, что дѣйствительно причиною всему этому—скверный характеръ ея. Въ противоположность къ ней поставилъ онъ кроткую сестру ея, которая сначала хочетъ учиться повиноваться, а потомъ учиться любить, и изъ царства животныхъ выводитъ для себя примѣръ, какъ жена должна всегда подчиняться мужу, трудящемуся о средствахъ для жизни. Наконецъ въ «Укрощеніи строптивой», которое по своему внутреннему и внѣшнему сходству съ «Комедіею ошибокъ» принадлежитъ непремѣнно къ первоначальнымъ произведеніямъ Шекспира, представилъ онъ, какъ злую и сварливую жену обращаютъ въ кроткую и послушную. Изъ монолога ея

въ концѣ пьесы видно, каковы должны быть, по понятіямъ того времени, отношенія жены къ мужу. По всему видно, что Шекспиръ самъ раздѣлялъ эти понятія, которыя теперь, конечно, кажутся намъ очень грубыми. Какъ бы то ни было, но во всемъ этомъ замѣчательно то, что Шекспиръ никогда уже потомъ не выводилъ на сцену такихъ сварливыхъ женъ. Можно подумать, что онъ хотѣлъ излить въ этихъ пьесахъ всю свою сердечную горечь, точно такъ же, какъ потомъ въ цѣломъ рядѣ эротическихъ пьесъ высказалась его любовная настроенность.

Что касается до «Укрощенія строптивой», то еще Шлегель замѣтилъ въ ней римскую школу и манеру, въ томъ видѣ, въ какомъ Аріостъ и Макіавель и вообще итальянцы XVI вѣка, возобновили плавтову комедію. Дѣйствительно, очень много заимствовалъ Шекспиръ въ этой комедіи изъ пьесы Аріоста «I suppositi», переведенной на англійскій языкъ въ 1566 году. Какъ въ «Комедіи ошибокъ» лицо Пинча, такъ здѣсь глупый педантъ Греміо — суть лица чисто итальянской комедіи; и потомъ манера обманывать слабыхъ отцовъ, подставной отецъ, котораго приводятъ Лукреція и Траніо, наконецъ самая интрига пьесы — все это совершенно во вкусѣ римской школы. И здѣсь, такъ же, какъ въ «Комедіи ошибокъ», господствуетъ длинный, тяжелый стихъ и вообще языкъ старой до-шекспировской комедіи, который почти не встрѣчается въ его комедіяхъ, написанныхъ вскорѣ послѣ этихъ двухъ пьесъ («Два веронца», «Потерянные труды любви» и пр.), и котораго потомъ нѣтъ и слѣда въ пьесахъ его зрѣлаго періода. Изложеніе въ «Укрощеніи строптивой» не ровно: разговоръ большею частью тяжелъ, хотя нѣкоторыя мѣста по хорошему вкусу, стиху и языку напоминаютъ выработанный впослѣдствіи стиль поэта. И здѣсь такъ же, какъ въ «Комедіи ошибокъ» мало обращено вниманія на вѣроятность сюжета и отношеній. Какъ тамъ Эфесскій Дроміо, такъ здѣсь Греміо — грубо-шутовскія лица, которыя Шекспиръ очень любилъ выводить въ своихъ первоначальныхъ произведеніяхъ. Какъ въ «Комедіи ошибокъ», такъ и здѣсь, характеристика лицъ очень слаба: старый богачъ Греміо и подставной отецъ принадлежатъ къ пошлымъ, готовымъ характерамъ всѣхъ комедій, основанныхъ на интригахъ. И въ «Комедіи ошибокъ» различіе между характеромъ вспыльчиваго Эфесскаго Антифола, безпрестанно бьющаго своего слугу, болвана Дромію, и характеромъ кроткаго Антифола Сиракузскаго, при которомъ остроумный слуга его состоитъ болѣе въ качествѣ шутника, эти различія обозначены самыми общими, блѣдными чертами. Вообще, въ обѣихъ пьесахъ слишкомъ замѣтна свѣжесть школьныхъ воспоминаній поэта, и ни одна изъ шекспировскихъ пьесъ не представляетъ такихъ

слѣдовъ еще не переваренной начитанности древнихъ авторовъ, какъ комедія «Укрощеніе строптивой».

Главное лицо комедіи, именно эта своенравная жена, принадлежитъ къ любимымъ лицамъ того веселаго, смѣшливаго времени. Большая часть тогдашнихъ стихотворныхъ шутокъ и фарсовъ—постоянно выводятъ на сцену сварливыхъ женъ. Шекспиръ заимствовалъ свою комедію изъ одной пьесы неизвѣстнаго автора, имѣвшей тоже названіе, которая была впослѣдствіи издана Стивенсомъ. Интрига ея гораздо грубѣе: нѣкоторыя сцены изъ нея Шекспиръ перенесъ почти цѣликомъ въ свою комедію, но выкинулъ весь напыщенный пафосъ сценъ между влюбленными и грубыя пошлости комическихъ лицъ. Это обстоятельство показываетъ, какъ уже съ самаго начала и въ своихъ еще самыхъ посредственныхъ произведеніяхъ, Шекспиръ уже улучшалъ и облагораживалъ въ формѣ и въ содержаніи оригиналы, которые бралъ онъ для своихъ произведеній, и тѣмъ обращалъ ихъ, нѣкоторымъ образомъ, въ свою собственность.

«Укрощеніе строптивой» состоитъ изъ двухъ противоположныхъ частей. Молодой Лученціо, охотникъ до студентскихъ шалостей, пріѣзжаетъ въ Падую съ своимъ ловкимъ слугою, который способенъ при случаѣ отлично представить лицо своего господина: тонкое и хитрое волокитство Лученціо за Біанкой составляетъ собственно въ пьесѣ всю интригу ея въ итальянскомъ вкусѣ. Это одна часть комедіи. Другая часть ея состоитъ изъ сватовства грубаго Петрукіо за сварливую Катерину: сватовство это написано въ чисто-простонародномъ вкусѣ. Этою второю частью мы займемся теперь, чтобъ показать, какъ отъ пустыхъ очерковъ лицъ,—столь обыкновенныхъ въ комедіяхъ интригъ,—поэтъ переходитъ уже къ тому основательному развитію характеровъ, которымъ онъ такъ избаловалъ насъ въ своихъ послѣдующихъ произведеніяхъ. Отношенія между Петрукіо и Катериною, повидимому, сводятся на фарсъ и даже на самый обыкновенный и грязный фарсъ: по крайней мѣрѣ, Гаррикъ, дѣйствительно, свелъ ихъ на фарсъ. Онъ сдѣлалъ изъ комедіи только три акта, выбросилъ сватовство Лученціо за Бьянку, а тонкая интрига этого сватовства составляетъ собственно необходимый контрастъ простонародному содержанію всего остальнаго: свою пошлую карикатуру шекспировской пьесы Гаррикъ назвалъ «Катерина и Петрукіо». Обѣ эти роли игрались самымъ грубымъ и шутовскимъ образомъ. До сихъ поръ еще въ Лондонѣ даютъ эту пьесу въ видѣ фарса, въ заключеніе спектакля, для потѣхи простонародья. Впрочемъ въ 1844 году на Геймаркетскомъ театрѣ поставлена была въ цѣлости комедія Шекспира и имѣла успѣхъ.

Но если бъ и вся Англія была на сторонѣ Гаррика, все-таки

можно положительно сказать, что Шекспиръ вовсе не такъ понималъ свою комедію. Правда, что она болѣе походитъ на политипажный рисунокъ, сдѣланный на деревѣ, нежели на настоящую картину, но за то при всякой другой обработкѣ сюжета она по свойству уже самого сюжета непремѣнно впала бы въ педантическую мораль: только одинъ юморъ могъ спасти ее отъ этого. Лица Петрукіо и Катерины вовсе не принадлежатъ къ высшимъ натурамъ: иначе между ними не могли бы образоваться такія отношенія. Грубоватый и жесткій Петрукіо пріѣзжаетъ въ Падую не для ученья, какъ Люченціо, а для того, чтобъ жениться на деньгахъ: одно уже это достаточно показываетъ свойства его характера. Ему говорятъ въ шутку о Катеринѣ и Петрукіо—онъ, несмотря на ея характеръ, изъ какой-то капризной отваги, принимается свататься за нее. Нравъ его грубъ: онъ не понимаетъ ни деликатности, ни утонченныхъ обычаевъ: одѣвается дурно, за всякую бездѣлицу бьетъ своего слугу: но онъ опытенъ, много бродилъ по свѣту, научился знать людей и обращаться съ ними. Его не пугаетъ мысль жениться на своенравной, капризной Катеринѣ: онъ знаетъ, что вмѣстѣ съ силою своего характера онъ, при случаѣ, умѣетъ употребить въ дѣло и шутку, и вкрадчивую любезность, и заранѣе смѣло смотритъ на всѣ женины бури. Онъ солдатъ, охотникъ и морякъ: характеръ его выработался и закалился въ этихъ занятіяхъ: словомъ, это натура повелительная и дисциплинирующая. Катерина сравниваетъ его съ лѣснымъ яблокомъ: сравненіе, дѣйствительно напоминающее собою иныя упрямыя, рѣзкія лица бывалыхъ людей. Сама Катерина похожа на злаго шмеля, или скорѣе на взрослаго жеребенка, который бьется и брыкается при видѣ малѣйшей упряжи. Но при всей ея рѣзкой вспыльчивости и своенравности, основа у ней все-таки хорошая: она-то, въ концѣ пятаго дѣйствія, и вырывается наконецъ изъ ея переполненнаго сердца. Катерина дурно воспитана своимъ отцомъ, она вообще дурное дитя, не умѣющее ни просить, ни чувствовать благодарности; при этомъ она скверно обращается съ своей сестрой, даже бьетъ ее. Больше всего приводитъ ее въ неистовство — предпочтеніе, которое отецъ оказываетъ сестрѣ ея Біанкѣ: и вмѣстѣ съ тѣмъ зависть, что женихи безпрестанно ищутъ руки сестры, тогда какъ сама она не имѣетъ никакой надежды выйти замужъ. Катерина не принадлежитъ къ роду тѣхъ рѣдкихъ дѣвицъ, которыя, оставаясь безнадежно въ дѣвственномъ положеніи, не теряютъ, однакожъ, того душевнаго равновѣсія, той внутренней гармоніи, которыми отличаются хорошія женскія натуры. Въ этомъ-то обстоятельствѣ собственно и заключается ключъ къ ея характеру и отношеніямъ ко всѣмъ окружающимъ ее. Она постоянно раздражена противъ угрожающей ей

судьбы навсегда остаться въ дѣвахъ, или по англійской поговоркѣ объ устарѣлыхъ дѣвахъ: «няньчить обезьянъ въ аду». И такъ, Катерина хочетъ мужа, а Петрукіо хочетъ денегъ, слѣдовательно, нѣтъ никакого препятствія къ ихъ соединенію.

Въ старой пьесѣ, которую Шекспиръ передѣлалъ въ свою комедію, именно говорится, что Катерина хочетъ мужа, что въ этомъ собственно заключается причина ея сварливости, что Петрукіо понимаетъ это и на этомъ разсчетѣ основываетъ свое смѣлое предпріятіе жениться на ней. Но Шекспиръ не любилъ выставлять такихъ пошлыхъ сторонъ человѣческой природы и предоставилъ уже искусству актера выразить то, что разумѣется само собой. Въ сценѣ сватовства Петрукіо за Катерину, всѣ слова ея грубы и возмутительны: она ни разу не отвѣчаетъ ему «да» и, несмотря на это, она все-таки вѣнчается съ нимъ. Это обстоятельство приводило въ недоумѣніе всѣхъ актеровъ; всѣ находили его страннымъ и не полнымъ. Въ передѣлкѣ Гаррика вышло оно отвратительно. Но тѣмъ не менѣе для искусныхъ актеровъ въ сценѣ этой есть все, чего можно требовать отъ вѣрной обрисовки характеровъ. Петрукіо начинаетъ съ того, что осыпаетъ ее такими льстивыми словами, какихъ еще никто не говорилъ ей; слыша сравненіе себя съ Діаной, она въ первый разъ произноситъ спокойное, не бранное слово. Она такъ груба, съ такими дурными привычками, что не смотря на всю жесткость Петрукіо, обращеніе ея съ нимъ возмутительно. Но какъ только она поняла, что Петрукіо дѣйствительно хочетъ жениться на ней, какъ только она поняла, съ какимъ характеромъ столкнулась она, буря ея должна стихнуть. Если актриса сыграетъ эту роль просто, не станетъ дѣлать изъ Катерины положительно сварливой, бранчивой женщины, а представитъ ее вспыльчивой дѣвушкой, съ горячею кровью, съ дѣтскимъ безразсудствомъ дѣвушкой, у которой пылкая кровь безпрестанно беретъ перевѣсъ надъ разсудкомъ, то сыграетъ ее вѣрно и хорошо. Ей вовсе не нужно бѣсноваться; неожиданное появленіе жениха поставляетъ Катерину, нѣкоторымъ образомъ, совершенно въ тупикъ: она не должна дѣлать жениху своему гримасы и смотрѣть на него съ остервенѣніемъ: напротивъ: совершенно озадаченная, она должна смотрѣть на него съ любопытствомъ и съ тѣмъ внутреннимъ волненіемъ, которое не вѣритъ и въ то же время хочетъ вѣрить; которое грозитъ и въ то же время готово покориться. Шекспиръ имѣлъ въ виду именно такое простое, наивное выполненіе этой роли.

Осыпая Катерину лестью, Петрукіо однакожъ высказываетъ ей между своими любезностями все, что говорятъ ей окружающія ея. Онъ даже преувеличиваетъ и лжетъ, называя ее хромою, такъ что

она поневолѣ дѣлаетъ нѣсколько шаговъ, чтобъ увѣрить его въ противномъ. Оставшись съ нею одинъ, онъ начинаетъ язвить ее словами, и она снова становится въ тупикъ отъ внутренней борьбы духа противорѣчія съ стыдливостью. При другихъ онъ опять начинаетъ лгать, говоритъ, что она бросилась къ нему на шею и цѣловала его. Если актриса, играющая роль Катерины, взбѣсится отъ этой лжи и еще больше начнетъ свирѣпствовать, то дѣйствительно будетъ непонятно, какъ послѣ того они могли быть помолвлены. Правда, что на слова Петрукіо, что «въ воскресенье будетъ ихъ свадьба», Катерина отвѣчаетъ, что она «лучше желала бы видѣть его въ воскресенье на висѣлицѣ»; но слова эти должны быть сказаны спокойно, какъ бы послѣ стихнувшей бури: въ нихъ видно уже покоряющееся упорство. Она уходитъ потомъ въ одно время съ нимъ, не сказавши ему положительно ни да, ни нѣтъ; но понятно, что она соглашается молча, соглашается противорѣча. Таково, кажется, намѣреніе поэта. Катерина потому никакъ не могла сказать это да, что въ жизнь свою привыкла говорить одно только противорѣчащее нѣтъ. Въ пьесѣ «Много шуму по пустому» Беатриче, характеръ, несравненно глубже и тоньше задуманный, тоже никакъ не хочетъ сознаться своему любезному, что она любитъ его: эта черта свойственна характерамъ, которые не терпятъ никакой сантиментальности. Впрочемъ, Петрукіо самъ облегчаетъ ей переходъ и весьма тонкимъ образомъ, который говоритъ объ его умѣ и предусмотрительности: онъ искусно намекаетъ, будто бы они условились, что Катерина еще на нѣкоторое время должна продолжать свою роль сварливой и издорной женщины. Потомъ затрогиваетъ ее за слабую сторону: онъ уѣзжаетъ въ Венецію для покупки ей убора, потому что онъ хочетъ, говоритъ онъ, чтобы на свадьбѣ она была очаровательна. Катерина уже прежде показала, что она съ этой стороны весьма впечатлительна. Какъ на нее подѣйствовало и уже измѣнило ее недолгое отсутствіе Петрукіо, это видно изъ словъ ея: «лучше бы Катеринѣ никогда не видать его», которыя говоритъ она тихо, сквозь слезы и со вздохомъ, отчаиваясь въ возвращеніи Петрукіо, и тогда какъ даже отецъ ея находитъ, что она имѣла бы полное право предаться своей прежней раздражительности. Все это, кажется, обдумано поэтомъ очень вѣрно и требуетъ искуснаго выполненія. Главное въ томъ, что актриса никакъ не должна смѣшивать внѣшнее съ внутреннимъ: форма, наружность здѣсь груба и рѣзка, но подъ этою грубою и рѣзкою формою таится нѣжное сердце: словомъ, сквозь грубость и сварливость Катерины должны проступать самые тонкіе проблески сердца.

Самая трудная сцена для актрисы, играющей роль «Катерины»,

есть сцена сватовства; а въ роли «Петрукіо» все укрощеніе ея строптиваго характера. Правда, что съ перваго взгляда это укрощеніе кажется преувеличенною карикатурою, но если актеръ выполнитъ роль «Петрукіо» съ юморомъ и вѣрнымъ тактомъ, то въ ней незамѣтно будетъ ни малѣйшей карикатурности. Въ фарсѣ, который сдѣлалъ Гаррикъ изъ комедіи этой, когда Петрукіо является въ своемъ растрепанномъ костюмѣ и начинаетъ шутовскую сцену сватовства, прочія дѣйствующія лица приходятъ для этого въ изумленіе и испугъ. Но у Шекспира это не такъ; Груміо, напротивъ, находитъ это сватовство до смерти смѣшнымъ. И потомъ, какъ ни грубы кажутся средства, которыми Петрукіо постепенно усмиряетъ Катерину, но они исполнены такого же разсчета, какъ и сватовство его. Уѣхавъ въ Венецію, Петрукіо медлитъ своимъ возвратомъ, потомъ его страшный пріѣздъ— все это придумано имъ, чтобы приступить къ исправленію характера Катерины: онъ разсчитываетъ на ея ожиданіе, на душевную тревогу, на разочарованіе. Затѣмъ слѣдуетъ другой способъ исправленія: онъ хочетъ физически успокоить ея бурную кровь. Первые успѣхи надъ характеромъ Катерины получилъ онъ тѣмъ, что озадачилъ ее и изумилъ, потомъ укрощаетъ онъ ее тѣмъ, что поперемѣнно то раздражаетъ, то сдавливаетъ ея духовную и физическую натуру. Послѣдняя часть комедіи точь въ точь походитъ на ученье соколовъ голодомъ и безсонницею. Но Петрукіо раздѣляетъ самъ съ Катериною всѣ лишенія, которыя налагаетъ на нее. Подъ предлогомъ любви и заботливости, онъ не даетъ ей спать, не даетъ ѣсть, но и самъ не ѣстъ и не спитъ. Если выполнять все это съ тою грубостью, наглостью и дерзостью, какъ обыкновенно играютъ роль Петрукіо, тогда совершенно не видно будетъ основной мысли Шекспира, потому что всѣ эти поступки Петрукіо направлены только противъ дурныхъ сторонъ характера Катерины. Правда, что въ опроверженіе этого можно указать на то мѣсто, гдѣ Петрукіо заставляетъ свою новобрачную назвать солнце—луною: но тутъ переломъ въ характерѣ Катерины уже совершился и строгость Петрукіо, очевидно, есть въ сущности не болѣе, какъ юмористическая шутливая выходка.

Пьесы, о которыхъ говорили мы, составляютъ первоначальныя произведенія Шекспира. Остается теперь опредѣлить, что именно отличаетъ ихъ отъ позднѣйшихъ произведеній его?

И по содержанію своему, и по формѣ всѣ эти семь пьесъ носятъ на себѣ болѣе или менѣе отпечатокъ довольно грубаго народнаго вкуса, который господствовалъ на англійской сценѣ передъ

Шекспиромъ. Кровавыя сцены въ «Титѣ Андроникѣ», грубая композиція въ Периклѣ, варварская жестокость нѣкоторыхъ сценъ въ «Генрихѣ VI», наконецъ жесткій и угловатый характеръ обѣихъ комедій и потомъ самая фактура стиха въ «Титѣ Андроникѣ» и въ комедіяхъ—все это совершенно во вкусѣ того періода англійской литературы, когда господствовали въ ней произведенія Марлова, Грина, Лиля и Пиля. Прежде изложенныхъ нами выше семи пьесъ, Шекспиръ, какъ извѣстно, написалъ двѣ эпическія поэмы, содержаніе которыхъ взято изъ древней миѳологіи и историческихъ легендъ. Мы уже говорили о нихъ въ первой статьѣ нашей. Переходя отъ этихъ поэмъ къ его начальнымъ и столь разнороднаго содержанія пьесамъ, можно, пожалуй, подумать, что имѣешь передъ собою произведенія другого поэта. Но это кажется такъ только съ перваго взгляда. Напротивъ, на всѣхъ этихъ пьесахъ отразилось вліяніе поэтовъ итальянской школы, въ духѣ которыхъ написаны Шекспиромъ «Венера» и «Лукреція». Самое содержаніе «Перикла» взято изъ тѣхъ полу-древнихъ повѣствованій, изъ которыхъ англійскіе поэты итальянской школы обыкновенно заимствовали сюжеты для своихъ произведеній; множество выраженій въ «Периклѣ» даже слово въ слово взяты изъ «Аркадіи» сэра Сиднея, который былъ тогда главою поэтовъ этой школы. «Титъ Андроникъ» и особенно содержаніе второго дѣйствія, сильно отзывается еще тѣмъ Овидіевскимъ сладострастіемъ, которымъ исполнены обѣ поэмы Шекспира. Въ «Генрихѣ VI», въ сценѣ прощанія Маргариты съ Соффолькомъ, слышится опять тотъ же самый тонъ. Во всей пьесѣ, это единственная сцена, которая представляла возможность этого тона. Въ «Комедіи Ошибокъ», разговоръ Луціаны съ Антифоломъ, очевидно, напоминаетъ собою стиль «Лукреціи». Наконецъ, въ «Укрощеніи строптивой» Шекспиръ воспользовался комедіею итальянскаго поэта, такъ же, какъ въ «Комедіи ошибокъ», подражая итальянцамъ, онъ, такъ сказать, поопошилъ комедію римскую. Самая передѣлка его Плавтовой комедіи показываетъ уже, какъ близко стоялъ тогда Шекспиръ къ англійскимъ поэтамъ итальянской школы и вообще къ ея направленію.

Почти каждая изъ упомянутыхъ нами пьесъ содержитъ въ себѣ гораздо болѣе намековъ и указаній на древнюю миѳологію и исторію, нежели всѣ его позднѣйшія драмы. Мы говорили уже, что содержаніе «Тита Андроника» все составлено изъ древнихъ легендъ, перемѣшанныхъ съ исторіею. Какъ въ «Испанской трагедіи» сочиненія Кида отозвались длинные монологи латинскихъ поэтовъ, такъ въ «Титѣ» отзываются строфы Гораціевой оды. Въ «Периклѣ есть сцены, очевидно, напоминающія возвращеніе Одиссея къ Фэакамъ. Подобно

«Венерѣ» и «Лукреціи», всѣ эти пьесы переполнены образами и сравненіями, взятыми изъ греческой миѳологіи и древней исторіи, и замѣчательно, что во всѣхъ этихъ образахъ и сравненіяхъ исключительно преобладаетъ такъ же, какъ и въ «Лукреціи», троянское направленіе съ виргиліевской точки зрѣнія. Кромѣ этого, во всемъ видно какое-то желаніе блеснуть ученостью и начитанностью, чего потомъ нисколько не замѣтно въ слѣдующихъ произведеніяхъ Шекспира. Мы не укажемъ для примѣра на первую часть «Генриха VI», потому что въ ней Шекспиръ измѣнилъ очень немного: тамъ начитанность Ветхаго Завѣта, римской исторіи, романовъ о палладинахъ и хроники Фруассара выставлена даже съ нѣкоторою хвастливостью; но во 2 и 3 частяхъ «Генриха VI» и именно въ прибавленіяхъ, сдѣланныхъ Шекспиромъ, безпрестанно встрѣчаются указанія на древніе миѳы и на древнюю исторію съ очевиднымъ желаніемъ выказать свое знаніе. Впрочемъ, и «Укрощеніе строптивой» и даже вскорѣ послѣ нее написанная пьеса «Потерянные труды любви» нисколько не уступаютъ 1-й части «Генриха VI», по желанію выказать свою начитанность. Ни въ одной изъ позднѣйшихъ пьесъ Шекспира не замѣтно такого желанія выказать свое умѣнье владѣть ученымъ и метафорическимъ языкомъ того времени, какъ въ упомянутыхъ семи пьесахъ и въ «Потерянныхъ трудахъ любви». Впослѣдствіи онъ употреблялъ этотъ языкъ только въ шутку, или для характеристики иныхъ лицъ, а въ этихъ пьесахъ онъ заставляетъ всѣхъ безъ разбора говорить этимъ языкомъ. Такъ же, какъ въ пьесахъ Лили, Марлова и вообще всѣхъ поэтовъ, предшествовавшихъ Шекспиру, языкъ драмы «Титъ Андроникъ», несмотря на трагическій тонъ свой, испещренъ латинскими и французскими словами; въ «Периклѣ» девизы сражающихся на турнирахъ написаны на нѣсколькихъ языкахъ, а на испанскомъ даже съ ошибкою (plú, вмѣсто mas). Въ «Генрихѣ» и именно въ тѣхъ мѣстахъ, которыя положительно принадлежатъ Шекспиру, безпрестанно встрѣчаются иностранныя слова даже въ самыхъ серьезныхъ сценахъ, напримѣръ: старый Клиффордъ умираетъ съ французскою фразою, а юный Рутландъ—съ латинскою. Въ «Комедіи ошибокъ» очень много латинскихъ и французскихъ словъ; а въ «Укрощеніи строптивой» встрѣчаются фразы латинскія, испанскія и итальянскія.

Итакъ, общій характеръ первоначальныхъ произведеній Шекспира можно кажется опредѣлить такимъ образомъ: шаткость и неопредѣленность формы, грубость вкуса въ содержаніи и обработкѣ, заимствованія изъ древнихъ и англійскихъ поэтовъ итальянской школы и, наконецъ, очевидное желаніе выказать свои свѣдѣнія и свою на-

читанность. Если онѣ разнятся между собою по содержанію и тону, то не надобно забывать, что это разнообразіе происходитъ только оттого, что всѣ онѣ частью обработаны по чужимъ пьесамъ и частью передѣланы изъ нихъ. Къ сожалѣнію, оригиналы «Тита Андроника», «Перикла» и 1-й части «Генриха VI» утратились, но за то оригиналы остальныхъ пьесъ сохранились и всякій можетъ сравнивать ихъ съ Шекспировскими передѣлками. Въ нихъ особенно интересно наблюдать постепенное совершенствованіе поэта. Въ трехъ первыхъ пьесахъ своихъ онъ вполнѣ находится еще подъ вліяніемъ современныхъ ему писателей, но во 2-й и 3-й части «Генриха VI» и въ «Ошибкахъ» уже начинаетъ по немногу обнаруживаться его самостоятельность; наконецъ въ «Укрощеніи строптивой», онъ бросаетъ форму своего оригинала и становится, такъ сказать, на свои собственныя ноги. Вообще до сихъ поръ еще достаточно не оцѣнено то вліяніе, которое имѣло на образованіе Шекспира это подражаніе произведеніямъ другихъ поэтовъ. Впрочемъ и на этомъ первоначальномъ пути руководилъ его удивительно счастливый тактъ. Всегда самыми сомнительными талантами бываютъ тѣ, которые съ юныхъ лѣтъ уже непремѣнно хотятъ быть оригинальными: обыкновенно источникомъ такого ранняго стремленія къ оригинальности бываетъ одно крайнее самолюбіе, которое прямо ведетъ къ неестественности. У всякаго великаго художника непремѣнно есть свое время школьнаго ученья, время, когда онъ вѣрится другому мастеру, такъ сказать, приковываетъ себя къ выбранному образцу, чтобы учиться у него. Если при этомъ иной ученикъ теряетъ свою самостоятельность, то бѣда не велика: это показываетъ только, что изъ него и безъ того ничего бы не вышло. Истинный талантъ, напротивъ, учась у своего образца и употребляя всѣ усилія узнать его во всѣхъ тончайшихъ подробностяхъ, черезъ это самое только больше и больше сознаетъ различіе отъ него своего собственнаго духа и тѣмъ самымъ вырабатываетъ оригинальность свою. Такъ учились Рафаэль и Тиціанъ: такъ учились драматическому искусству Гете и Шиллеръ, подражая Шекспиру, такъ учился и самъ Шекспиръ. И прежде и послѣ вчитывался онъ въ Плавта и Сенеку, безъ всякаго намѣренія мѣряться съ ними; въ началѣ онъ всматривался даже въ Марлова и Грина. Но всмотрѣвшись въ нихъ, онъ, вѣроятно, очень скоро понялъ, что изъ ихъ произведеній онъ могъ выучиться только тому, чего именно онъ долженъ избѣгать, и дѣйствительно, взявшись за поправку пьесъ Грина, онъ несравненно улучшилъ ихъ. Обычай тогдашнихъ поэтовъ заимствовать другъ у друга сюжеты и даже пьесы и передѣлывать ихъ былъ очень полезенъ для драматическихъ писателей. По успѣху

и паденію пьесъ, игравшихся на театрахъ, они замѣчали, какіе именно сюжеты любитъ публика, и потому рѣдко могли ошибиться въ выборѣ ихъ. Не надо притомъ забывать, что въ сочиненіи каждой пьесы обыкновенно участвовали нѣсколько авторовъ; труды ихъ тотчасъ же шли на судъ публики: такимъ образомъ вырабатывались и формировались постепенно и сюжеты и характеры въ пьесахъ и, наконецъ, самая композиція. Такъ было въ греческой драмѣ. Въ этой юношеской эпохѣ человѣчества, кромѣ миѳовъ и исторіи, не много оставалось поэтамъ для драматическаго содержанія. Каждый замѣчательный поэтъ непремѣнно хотя разъ пробовалъ себя на какомъ-нибудь прежде его сценически обработанномъ миѳѣ: эти-то безпрестанно возобновлявшіяся попытки и выработали постепенно тѣ ясные, опредѣленные образы, которымъ удивляемся мы въ греческихъ трагедіяхъ. Отчасти то же самое было и съ англійскимъ театромъ. У Шекспира ясно можно видѣть это постепенное совершенствованіе: перерабатывая старыя пьесы, онъ замѣтно все лучше научался выбрасывать изъ нихъ шелуху и глубже проникать въ самое сердце, въ живой нервъ сюжета. Потомъ сталъ онъ брать сюжеты для своихъ пьесъ изъ повѣстей и разсказовъ, придавая психологическую и нравственную глубину, большею частью, пошлымъ и пустѣйшимъ сюжетамъ ихъ.

Здѣсь оканчиваемъ мы изложеніе перваго періода драматической дѣятельности Шекспира, въ которомъ онъ былъ только передѣлывателемъ чужихъ произведеній. Второй періодъ его дѣятельности можно полагать между 1588 и 1591 годами. Въ это короткое время дѣятельность Шекспира была почти невѣроятною. Но всего удивительнѣе здѣсь необыкновенно быстрый переходъ отъ начинающаго ученика къ самостоятельному мастеру. Много, вѣроятно, пережилъ онъ въ эти немногіе годы, многое совершилось въ душѣ его; но, къ сожалѣнію, мы можемъ судить о внутреннихъ событіяхъ его жизни только по однимъ намекамъ, разсѣяннымъ въ его произведеніяхъ. Читая его пьесы, написанныя между 1591 и 1598 годами, невольно приходишь къ тому убѣжденію, что онъ писалъ ихъ въ самой счастливой, въ самой свѣтлой душевной настроенности. Невозмутимая душевная ясность «Сна въ лѣтнюю ночь», шаловливая веселость «Потерянныхъ трудовъ любви», неистощимый юморъ веселыхъ сценъ «Генриха IV»,—все это непремѣнно заставляетъ предполагать и душевное счастье, и внѣшнее благосостояніе поэта. Дѣйствительно, мы увидимъ впослѣдствіи, когда станемъ излагать произведенія его, принадлежащія къ этому времени, что быстрые авторскіе и сценическіе успѣхи Шекспира, вниманіе къ нему высшаго общества, его аристократическія знакомства и дружескія связи, наконецъ, достаточное положеніе, позволявшее ему содер-

жать свое семейство,—всѣ эти обстоятельства необходимо должны были условливать такое душевное расположеніе молодого поэта, при которомъ талантъ его началъ развиваться необыкновенно быстро. Только въ самомъ концѣ этого періода замѣтно, что какая-то тѣнь упала на это счастье и пробудила въ Шекспирѣ несравненно болѣе серьезный и глубокій взглядъ на жизнь человѣческую.

III.

ГЕНРИХЪ VI *).

Г. Кетчеръ продолжаетъ выполнять благородное предпріятіе свое съ усердіемъ, достойнымъ участія всякаго образованнаго человѣка. Давно ли мы извѣщали читателей о выходѣ «Генриха V» и 1-й части «Генриха VI», какъ вотъ ужь передъ нами лежатъ 2-я и 3-я части его. Бросимъ здѣсь взглядъ на общее содержаніе всѣхъ трехъ частей «Генриха VI».

Конечно, мы не находимъ еще въ историческихъ драчахъ Шекспира,—произведеніяхъ его молодости, — той глубины и всеобъемлемости, которыя впослѣдствіе раскрылъ онъ въ своихъ міровыхъ трагедіяхъ, — «Гамлетѣ», «Лирѣ», «Отелло» и «Макбетѣ»: но вся его могучая сила уже разлита здѣсь. Не заботясь о буквальной исторической точности, вѣрный лишь существенному духу исторіи,—быстро выводитъ онъ лица свои и рѣзко, почти мгновенно, обрисовываетъ ихъ. 1-я часть «Генриха VI» открывается похоронною музыкою надъ гробомъ преждевременно умершаго царственнаго героя — Генриха V, и во все продолженіе величественной трилогіи, полной кровавыхъ смутъ и потрясеній, кажется, слышишь голосъ страждущаго государства, взывающій къ нему: «Ты одинъ лишь могъ подать помощь: но ты умеръ,—а съ тобою умерло и счастіе Англіи!» Въ этой первой части «Генриха VI» видимъ мы начало партій Бѣлой и Красной Розы, подъ нѣжнымъ знаменіемъ которыхъ совершалось столько ужасныхъ дѣлъ. Перемѣнчивыя послѣднія войны Англичанъ во Франціи занимаютъ наше вниманіе. Не станемъ говорить о томъ искаженіи, съ какимъ Шекспиръ представилъ здѣсь Жанну д'Аркъ—искаженіи, которымъ онъ заплатилъ дань духу своего времени и своимъ національнымъ

*) Шекспиръ. Съ англійскаго *И. Кетчера* Выпускъ седьмой и восьмой. Генрихъ VI. Часть вторая и третья. Москва.

предразсудкамъ. Замѣтимъ, однакожъ, что лишь историческимъ изысканіямъ новѣйшаго времени одолжены мы возстановленіемъ этого знаменитаго историческаго явленія въ его возвышенной дѣйствительности. Вообще, въ 1-й части видимъ мы, какъ червь внутреннихъ раздоровъ близится къ нѣдрамъ Англіи. Воинственный блескъ ея тускнѣетъ, юношеская эпоха ея завоевательной славы кончилась,—а гражданское и государственное величіе свое должна она купить кровавыми внутренними смутами и потрясеніями. Драма оканчивается утратою французскихъ провинцій. Разговоръ стараго Мортимера въ тюрьмѣ съ Ричардомъ Плантагенетомъ,—впослѣдствіе герцогомъ Йоркскимъ,—содержитъ въ себѣ изложеніе и завѣщаніе правъ йоркскаго дома на корону Англіи.

Во 2-й части видимъ мы, что эти бѣдственныя права созрѣли и приносятъ кровавые плоды. Быстро слабѣютъ государственныя связи: неспособный, хотя и благочестивый, Генрихъ VI не въ силахъ удержать ихъ. Здѣсь въ особенности сосредоточиваетъ на себѣ наше вниманіе супруга его, королева Маргарита — существо злое, звѣрское и вмѣстѣ страстное, любящее. Супругъ ея съ своимъ слабымъ, нецарственнымъ, хотя и благочестивымъ характеромъ,—для нея жалокъ и презрителенъ. Она оскорбляетъ его иногда такими словами, что по неволѣ слабѣетъ въ насъ участіе къ человѣку, который можетъ сносить подобное. Но какимъ трагическимъ достоинствомъ облекъ Шекспиръ страсть ея къ Соффольку! Безъ всякаго старанія оправдать чѣмъ-либо, или облагородить преступность любви ихъ, онъ одною чарующею силою выраженія возбуждаетъ въ насъ сердечное участіе въ ихъ горести.

Внутреннія кровавыя смуты, только-что начинавшіяся во 2-й части, въ 3-й уже выступаютъ со всею своею гибельною яростію. Картины становятся мрачнѣе и мрачнѣе, и наконецъ кажутся уже писанными не красками, а кровію. Съ ужасомъ смотришь, какъ изъ одной скорби рождается новая скорбь: мщеніе возжигаетъ мщеніе — и въ общемъ разрывѣ всѣхъ узъ человѣческаго общества ожесточаются самыя благороднѣйшія натуры. Состраданія нѣтъ ни къ кому и ни въ комъ. Мы дѣйствительно присутствуемъ тяжкому кризису и страданію государства, которые тѣмъ тяжелѣе и безотраднѣе на насъ дѣйствуютъ, что ихъ произвело не движеніе общественныхъ интересовъ, а одни личныя права домовъ ланкастерскаго и йоркскаго. Герцогъ йоркскій, котораго честолюбіе, по крайней мѣрѣ, оправдывалось благородными его качествами, рано умираетъ, и вся послѣдующая борьба состоитъ только изъ того, чтобъ поддержать неспособнаго Генриха VI, или возвести на престолъ сластолюбца Эдуарда, который смертію скоро лишается

короны, такъ дорого имъ купленной. Рыцарственный Варвикъ гибнетъ въ безславныхъ смутахъ, и Ричардъ III, способствуя брату овладѣть короною, пробуетъ руку въ кровавыхъ дѣлахъ, которыя скорю должны проложить ему дорогу къ собственному возвышенію. Въ обѣихъ послѣднихъ частяхъ «Генриха VI» уже явственно обозначается характеръ его. Какъ черная, грозовая туча, медленно, но неизбѣжно приближается онъ. Среди всеобщаго разстройства предстоитъ намъ беззащитный Генрихъ VI, кроткій, благородный, но безъ всякаго царственнаго призванія. Умирая отъ руки Ричарда, при послѣдней минутѣ своей, прозрѣваетъ онъ еще ужаснѣйшее, коимъ чревато будущее, и симъ предчувствіемъ мрачнаго грядущаго, въ которомъ уже обозначается предъ нами страшная личность Ричарда III, — оканчивается величественная трагедія...

IV.

РЕТШЕРЪ О «РОМЕО И ЮЛІИ» *).

Ретшеръ особенно извѣстенъ своимъ въ высшей степени замѣчательнымъ сочиненіемъ «Aristophanes und sein Zeit» и потомъ разсужденіемъ «Объ отношеніи философіи искусства и критики къ художественному произведенію», переведеннымъ въ «Московскомъ Наблюдателѣ» 1838 года, а равно философскою критикою Шекспирова «Короля Лира» и романа Гете «Die Wahlverwandschaften». Въ первомъ сочиненіи опредѣляетъ онъ сущность и общіе законы философской критики относительно художественныхъ произведеній вообще: слѣдующія затѣмъ сочиненія суть приложеніе этихъ законовъ къ разбираемымъ имъ произведеніямъ. Критики «Ромео и Юліи» и «Венеціанскаго купца», такъ-же, какъ и предыдущія, состоятъ изъ четырехъ отдѣловъ: въ первомъ, авторъ опредѣляетъ и раскрываетъ основную идею, составляющую корень и сердце созданія: во второмъ, показываетъ, какъ идея эта воплотилась въ разнообразномъ организмѣ созданія: въ третьемъ, повидимому, забываетъ онъ эту идею—и, погружаясь въ художественное произведеніе, излагаетъ его драматическое развитіе. Но за то это драматическое развитіе собственно есть только конкретное осуществленіе тѣхъ законовъ, по которымъ данная идея совершаетъ свое само-

*) Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Vierte Abtheilung. 1. Romeo und Julia. 2. Kaufmann von Venedig, mit besonderer Beziehung auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt. Vor. D. N. T. Rötscher. Berlin. 1842.

стоятельное движеніе,—тѣхъ законовъ, въ какихъ осуществляется она въ дѣйствительности, въ практическомъ мірѣ. Наконецъ, въ четвертомъ отдѣлѣ анализируетъ онъ отдѣльные характеры драмы, въ отношеніи къ сценическому представленію.

Рётшеръ обладаетъ большимъ критическимъ дарованіемъ; но вмѣстѣ съ достоинствами соединяются у него, къ сожалѣнію, недостатки, которые, не смотря на многія превосходныя качества его философскихъ критикъ, не допускаютъ ихъ стать въ рядъ капитальныхъ произведеній новой науки. Главный недостатокъ состоитъ преимущественно въ томъ, что онъ смотритъ на искусство, отвлекая его отъ всѣхъ другихъ сферъ человѣческой и общественной дѣятельности. Эта же самая тѣснота воззрѣнія часто мѣшаетъ ему провидѣть идею разсматриваемаго имъ произведенія искусства во всей ея самостоятельной и гуманной истинѣ. Въ особенности это постигло его при философской критикѣ романа «Wahlverwandschaften». Поражая глубочайшею проницательностію и эстетическимъ тактомъ въ анализѣ отдѣльныхъ характеровъ, онъ дѣлаетъ самые странные промахи въ общемъ построеніи разбираемаго имъ произведенія.

Разборы «Ромео и Юліи» и «Венеціанскаго Купца» отличаются достоинствами и недостатками, принадлежащими вообще всѣмъ сочиненіямъ Ретшера, кромѣ его превосходной книги: «Aristophanes und sein Zeitalter» (Berlin. 1827). Въ его критикахъ, съ одной стороны, много глубины и художественнаго искусства, — съ другой, аскетической, нѣмецкой односторонности и запоздалаго антисоціальнаго морализма. Такъ все, что говоритъ онъ о правѣ семейства относительно трагической коллизіи въ «Ромео и Юліи»—не болѣе, какъ филистерскій застой, философское Schulmeisterei, лишенное разумнаго и гуманнаго содержанія. Сверхъ того, дурная сторона сочиненій Ретшера заключается еще въ томъ, что они писаны языкомъ чрезвычайно метафорическимъ, который даже не рѣдко переходитъ въ напыщенность, ибо авторъ особенно любитъ говорить образами.

Мы переведемъ здѣсь, какъ понимаетъ и раскрываетъ Ретшеръ основную идею «Ромео и Юліи»; но постараемся по возможности упростить языкъ автора, сохраняя его существенныя мысли:

«Ромео и Юлія» есть трагедія любви: страсть эта составляетъ «паѳосъ ея, такъ-что отъ нея получаютъ значеніе всѣ лица драмы, «все ея движеніе. Она поэтически раскрываетъ намъ все право страсти «и вину ея, ея торжество и гибель, блаженство и страданіе. Подъ «паѳосомъ любви разумѣемъ мы страсть эту въ полномъ стремитель«номъ могуществѣ, исключающемъ всѣ другія стороны жизни. Здѣсь «она не предстоитъ намъ такимъ ощущеніемъ, вмѣстѣ съ которымъ

«могли бы равнодушно пребывать и другія ощущенія:—здѣсь она надъ «всѣмъ преобладаетъ, такъ что черезъ нее одну получаютъ свое зна- «ченіе всѣ прочія стороны жизни.

«Паоосъ любви исключительно принадлежитъ новому міру, а по- «тому поэтическое представленіе любви могло осуществиться лишь въ «новомъ мірѣ. Причина этого лежитъ въ глубочайшихъ жизненныхъ «элементахъ новаго міросозерцанія. Античный міръ понималъ чело- «вѣка лишь въ его родовомъ характерѣ, то-есть, какъ представителя «семейства, государства, словомъ общихъ субстанціальныхъ силъ. «Въ нихъ находилъ онъ свою высшую честь и удовлетвореніе, вмѣстѣ «съ ними торжествовалъ онъ и гибнулъ—если оскорблялъ ихъ. Высо- «чайшія творенія греческой трагедіи представили намъ это въ вѣч- «ной, непреходящей красотѣ. Проявленіе индивидуальной страсти, «углубленіе человѣка въ свое субъективное ощущеніе казалось дре- «вимъ отклоненіемъ отъ достоинства искусства, профанаціею празд- «ственныхъ силъ, которыя лишь одни могли быть истиннымъ пред- «метомъ трагедіи. Отсюда и насмѣшка Аристофана надъ Эврипидомъ, «съ котораго начинается отклоненіе отъ исключительнаго представле- «нія субстанціальныхъ, общихъ интересовъ: ибо въ Эврипидѣ про- «ступаетъ уже начало индивидуальнаго, субъективнаго паоооа. Въ но- «вомъ мірѣ человѣкъ впервые вступаетъ въ свои человѣческія права: «въ новомъ мірѣ перестаетъ онъ быть представителемъ лишь всеоб- «щихъ, нравственныхъ силъ. Здѣсь онъ самъ становится собственнымъ «своимъ міромъ; въ его внутреннемъ чувствѣ пребываетъ солнце его «жизни. Самое полное выраженіе этой субъективной жизни, въ кото- «рой человѣкъ въ самомъ-себѣ обрѣтаетъ свое блаженство и страда- «ніе—любовь. Ибо въ любви человѣкъ хочетъ быть удовлетвореннымъ «и признаннымъ не по общимъ своимъ направленіямъ, не потому, что «онъ членъ государства, но по своей индивидуальной личности: она-то «жаждетъ, чтобъ вся полнота ея индивидуальнаго, частнаго существо- «ванія была понята родственнымъ ей существомъ, жаждетъ слиться съ «нимъ въ единый, нераздѣльный міръ. Другими словами: любовь че- «ловѣка есть откровеніе требованія, чтобъ его признавали не только «со стороны его всеобщности, со стороны тѣхъ разнообразныхъ отно- «шеній, въ какихъ пребываетъ онъ къ силамъ нравственной жизни— «къ государству и т. п., но въ его особенной, индивидуальной лич- «ности. Лишь романтическая любовь достигаетъ до того зарующаго и «таинственнаго взаимнаго сопроникновенія всеобщей и индивидуаль- «ной жизни, до высочайшей энергіи субъективнаго ощущенія. Въ ней «индивидуальный человѣкъ, сливаясь съ другимъ индивидуальнымъ, «достигаетъ высшей ступени личности. Любовь есть первое открове-

«ніе той связи, которая соединяетъ всеобщую нравственную и духов-«ную жизнь съ опредѣленною индивидуальностію.

«На этомъ созерцаніи основано очарованіе трагедіи «Ромео и «Юлія»,—именно на томъ, что она раскрываетъ намъ полное могу-«щество романтической любви, черезъ которую двѣ родственныя инди-«видуальности узнаютъ себя другъ для друга назначенными и внут-«ренно на всегда соединенными. Дѣло поэта состоитъ здѣсь въ томъ, «чтобъ черезъ организацію этихъ индивидуальностей вполнѣ удосто-«вѣрить насъ, что тотъ первый, рѣшительный моментъ, въ которомъ «мгновенно раскрывается обоимъ любящимъ вся тайна ихъ внутрен-«няго родства—есть въ то же время и откровеніе ихъ безконечнаго «права жить и умереть другъ для друга.

«Это внутреннее, неодолимое ощущеніе, которое признаетъ одно «только свидѣтельство сердца и, не заботясь о цѣломъ мірѣ, ссылается «только на одно право внутренняго сродства, приходитъ непремѣнно «въ столкновеніе съ дѣйствительностію, которая выступаетъ здѣсь «тоже какъ самостоятельное могущество. Романтическая любовь, смѣло «отрицающая всѣ другія отношенія, по этому самому должна имѣть «своего естественнаго врага въ положительныхъ отношеніяхъ дѣй-«ствительности, врага, который, какъ только хотятъ переступить за «него—тотчасъ возстаетъ во всей своей грубой, непреклонной строго-«сти. Слѣдовательно, въ романтической любви, которая не хочетъ «ничего знать, кромѣ себя самой, необходимо заключается борьба съ «грубою дѣйствительностью: столкновеніе не можетъ быть случай-«нымъ,—оно даже и поэтически необходимо. Чтобъ быть дѣйствитель-«нымъ свидѣтельствомъ внутренняго сходства, романтическая любовь «должна пребывать во всей полнотѣ своей силы. Въ томъ-то и истина «ея, что, борясь съ дѣйствительностію,—она, ничѣмъ непотрясаемая, «возрастаетъ при каждомъ съ нею столкновеніи. Кто совершенно на-«шелъ себя въ другомъ человѣкѣ и въ немъ одномъ только видитъ «міръ свой—почти уже не можетъ жить безъ того человѣка. Поэтому «самому и рѣшимость умереть (ибо вся жизнь является ничтожною «безъ родной, дополняющей ее личности) есть высшая и вмѣстѣ не-«обходимая ступень, до которой доходитъ романтическая любовь въ «столкновеніи своемъ съ дѣйствительностію. Эта добровольная смерть «есть, такъ сказать, самосохраненіе безконечной любви, отрѣшающейся «отъ оковъ дѣйствительности, какъ скоро дѣйствительность немило-«сердно разрываетъ союзъ любящихся. Самая смерть ихъ—торжество «могущества сердца, посмѣвающагося надъ всякими внѣшними силами. «энергическая побѣда любви, для которой жизнь только въ той сте-«пени имѣетъ значеніе, въ какой даетъ свободу осуществляться дѣй-

«ствительно. Смерть обоихъ любящихся, смерть не отъ какой-либо «внѣшней силы, но по ихъ свободному рѣшенію, раскрываетъ намъ «торжествующую идею романтической любви, мужественно взирающей «на всякое другое могущество, какъ на безсильное и ничтожное.

«Поэтому, въ смерти Ромео и Юліи осуществляется лишь непри- «косновенное внутреннее право этихъ двухъ индивидуальностей, право «побѣдоносно запечатлѣть и утвердить абсолютное сродство своихъ «личностей противъ всѣхъ притязаній и насилія внѣшней дѣйстви- «тельности. Въ этомъ-то именно и заключается божественное ихъ «страсти, освящающее смерть ихъ, ибо они имѣли силу сбросить съ «себя оковы жизни, чтобъ сохранять идею во всей чистотѣ ея.

«Но всякая идея, стремительно и могущественно выступающая, «необходимо приходитъ въ столкновеніе съ тѣми, которыхъ она тѣс- «нитъ и оскорбляетъ. На этомъ основано всякое трагическое столк- «новеніе въ исторіи, такъ же, какъ и въ поэзіи. А такъ-какъ всякая «идея исключительна, какъ скоро выступаетъ съ полною своею энер- «гіею, то необходимо должна она оскорблять тотъ положительный, «существующій порядокъ, который одинъ считаетъ себя въ правѣ «властвовать. Черезъ это самое является трагическое противорѣчіе и «непремѣнная гибель трагическихъ индивидуальностей. Наоборотъ, тѣс- «нимый столкновеніемъ съ существующимъ порядкомъ, — равнымъ обра- «зомъ защищающимъ свое существованіе и право, — обнаруживается «еще съ большею силою и стремительно обращается противъ ограни- «ниченія, которому покориться принуждаютъ его. Героемъ можно наз- «вать только того, кѣмъ исключительно обладаетъ наоборотъ какой-либо «идеи, кто запечатлѣваетъ ее своею смертію. Почему смерть героя, «съ одной стороны, свидѣтельствуетъ о силѣ и полнотѣ наоборота, раз- «рушившаго жизнь героя, — съ другой стороны, эта же самая смерть «свидѣтельствуетъ и объ односторонности его наоборота, ибо въ наоборотѣ «своемъ герой знаетъ и признаетъ только свою идею, свое стремле- «ніе, — слѣдовательно, отрицаетъ всякое другое направленіе жизни, «которое, однакожъ, имѣетъ также право существовать. Поэтому одно- «сторонность и исключительность нераздѣльны во всякомъ истинно- «трагическомъ наоборотѣ; но въ то же время въ нихъ-то и заключается «источникъ нашего участія къ герою.

«Какъ же индивидуализируются эти общія понятія въ трагедіи «Ромео и Юлія»?

«Внутреннему сродству личностей, которое ничего не хочетъ знать, «кромѣ права своего задушевнаго чувства, противостоитъ право семейства, воля родителей, которые «хотятъ сами заботиться о счастіи дѣтей и освящать выборъ ихъ своимъ согласіемъ». Это

право, въ односторонности своей, является «какъ исключительная воля родителей, которая одна только хочетъ «повелѣвать, не давая никакого голоса свободному чувству, внутреннему побужденію дѣтей». Такая исключительная воля родителей, если «она выборомъ своимъ и обнаруживаетъ заботу о счастіи дѣтей и чужда всякихъ самолюбивыхъ и низкихъ цѣлей» — оскорбляетъ священное право свободнаго чувства, сердечный союзъ любящихся, которые во взаимномъ выборѣ не хотятъ терпѣть ни малѣйшаго посягательства на свое человѣческое право. Такимъ образомъ здѣсь выступаютъ двѣ стороны: право родителей хочетъ быть абсолютнымъ источникомъ брака дѣтей; право свободнаго чувства не терпитъ ни малѣйшаго посягательства на свою волю: обѣ эти стороны вступаютъ въ непримиримую борьбу, въ которой каждая должна или побѣдить, или пасть, въ которой должна развиваться «діалектика этого противорѣчія и обнаружиться относительная истина» обѣихъ сторонъ.

«Но гибель любящихся имѣетъ еще другой характеръ, вслѣдствіе котораго она дѣйствуетъ трагически и вмѣстѣ съ тѣмъ переноситъ насъ за сферу семейства, на другое, обширнѣйшее поприще. Абсолютное могущество любви обнаруживается въ томъ, что она побѣждаетъ всякую другую силу, посягающую на ея стѣсненіе. Всякая сила является энергичнѣе и сосредоточеннѣе, если развивается среди неблагопріятныхъ и враждебныхъ элементовъ. Если любовь проявляется въ нѣдрахъ пылающей ненависти, то сила ея именно обнаруживается въ томъ, что она отрѣшается отъ этихъ нѣдръ, исполненныхъ ненависти, недоступныхъ для голоса любви. Явленіе Ромео и Юліи, уже въ самую первую минуту ихъ любви, сопровождается трагическимъ впечатлѣніемъ. Трагическое столкновеніе есть только плодъ, развивающійся изъ того положенія, въ какомъ находятся любящіеся. Страсть ихъ съ первой минуты является намъ облеченною въ гибельную, ядовитую атмосферу, которая заставляетъ насъ предчувствовать, что Ромео и Юлія обречены смерти. Оба они принадлежатъ къ семействамъ, погруженнымъ въ непримиримую, глубокую ненависть: это предстоитъ намъ судьба ихъ, трагическая почва, на которой развивается вся ихъ невольная вина, словно по какой-то естественной необходимости, хотя и въ видѣ совершенно свободнаго дѣйствія. Такимъ образомъ трагедія, по содержанію своему принадлежащая вполнѣ новому міру, принимаетъ въ себя истину древней трагедіи, во всемъ ея поражающемъ значеніи.

«Но, кромѣ этого, смерть Ромео и Юліи становится еще почвою, на которой возрастаетъ примиреніе враждующихъ семействъ и цѣлаго города, становится почвою общественнаго мира и блага, воз-

«рожденіемъ общественной жизни. Чрезъ это, смерть ихъ получаетъ «возвышенное значеніе жертвы для блага государства, и въ этомъ-то «заключается глубочайшее примиреніе трагическаго столкновенія».

Изъ отдѣльныхъ характеровъ, особенно хорошо анализировалъ характеръ Меркуціо.

Что касается до «Венеціанскаго Купца», Ретшеръ полагаетъ, что эта пьеса раскрываетъ собою діалектику отвлеченнаго (абстрактнаго) права. Отвлеченное право есть право буквы въ законѣ, оцѣпенѣлой формы, которая, исключая всѣ другія стороны жизни, хочетъ стать единою и нераздѣльною властію. Діалектикою отвлеченнаго права называетъ онъ такое развитіе, въ которомъ право это является посредствомъ самого же себя во всей своей полности, уничтожаясь въ самомъ себѣ, когда полнота дѣйствительной жизни вступаетъ въ права свои.

Мы не намѣрены утомлять читателя метафизическимъ развитіемъ этой идеи, какъ излагаетъ ее Ретшеръ, и потому любопытнымъ совѣтуемъ обратиться къ самой книгѣ.

V.

ЖЕНЩИНЫ, СОЗДАННЫЯ ШЕКСПИРОМЪ.

Книга «Shakspear's female Characters by M-rs Jameson», изъ которой переведены мною эти два характера, при появленіи своемъ въ прошломъ году, возбудила живѣйшій интересъ въ Англіи и Германіи. Въ самомъ дѣлѣ, кромѣ разбора «Короля Лира», Ретшера, книга г-жи Джемсонъ есть самое замѣчательное сочиненіе, явившееся въ наше время о Шекспирѣ. Эта глубокая, съ истинно-эстетическою душою женщина изъ самого Шекспира почерпнула свои возвышенныя, эстетическія идеи. Вникая въ каждый женскій характеръ Шекспира и вмѣстѣ въ каждую драму его ихъ же собственный свѣтъ, раскрывая въ нихъ множество тончайшихъ чертъ, доступныхъ только для души, глубоко созерцающей и испытанной жизнію,—она дѣйствительно являетъ каждое шекспировское созданіе отдѣльнымъ міромъ, съ его особеннымъ солнцемъ, особенною природою, особеннымъ воздухомъ. По глубокой проницательности ея взглядовъ, облеченныхъ въ самую простую, безыскусственную, почти наивную форму, чувствуешь, что здѣсь говоритъ женское чувство, чуждое всякаго отвлеченнаго мышленія или разсудочнаго пониманія. Оттого каждое ея замѣчаніе такъ трогаетъ душу, такъ вѣетъ истиною, такъ уводитъ

во внутренній міръ разсматриваемаго ею лица. Немного въ Европѣ критиковъ, у которыхъ столь глубокія, возвышенныя идеи были бы облечены въ такую простую, доступную всякому форму. Книгу г-жи Джемсонъ можно назвать женской эстетикой, потому что ни одно сочиненіе,—сколько мнѣ извѣстно,—не введетъ эстетическаго чувства женщины и ея ума, неразрывно связаннаго съ эстетическимъ чувствомъ (безъ чего женщина теряетъ святыню своего вліянія на духъ мужчины), въ архитектонику художественнаго произведенія, не проведетъ его по извилистымъ путямъ, теряющимся въ прозрачной перспективѣ идеи, лежащей въ сердцѣ художественнаго созданія. Англійскіе критики, отдавая ей полную справедливость, замѣчали, что она старается открывать въ шекспировскихъ женскихъ характерахъ болѣе, нежели въ нихъ дѣйствительно вложилъ Шекспиръ: но такое замѣчаніе, кажется, принадлежитъ къ тѣмъ страннымъ противорѣчіямъ, какія часто встрѣчаются въ духѣ и характерѣ этого великаго народа, даровавшаго человѣчеству, на перекоръ своимъ философскимъ, религіознымъ и эстетическимъ умствованіямъ,—новое, христіанское искусство, безсмертныя творенія романтическаго духа, имѣя которыя, оно уже не вздыхаетъ по Греціи.

I. Юлія.

О, любовь—наставница, скорбь—смирительница, время—исцѣлитель человѣческихъ сердецъ! Принесите мнѣ теперь всѣ ваши глубокія и важныя откровенія! И вы также, роскошныя мечты цвѣтущей, непреклонной юности, вы, видѣнія давно погибшихъ надеждъ, тѣни нерожденныхъ радостей, свѣтлыя краски расцвѣтающей жизни! Все, что память сохранила въ себѣ ихъ лучезарнаго и прекраснаго въ природѣ и искусствѣ, всѣ кроткія, нѣжныя картины, милые образы, божественные аккорды и восторгающія душу мелодіи, яркость солнечныхъ странъ, вѣяніе благословенныхъ небесъ, лунныя ночи Италіи, воздухъ, «дышащій сладостнымъ югомъ»,—теперь, если возможно, оживитесь въ моемъ воображеніи, наполните собою еще разъ живительно грудь мою! Прійдите, стѣснитесь вокругъ меня, всѣ вдохновенія, служащія страсти, могуществу, красотѣ: помогите вступить мнѣ, оробѣвшей, во внутреннее святилище шекспирова генія, въ лунную сѣнь Юліи, на очаровательный островъ Миранды!

Не безъ внутренняго потрясенія осмѣливаюсь я прикоснуться къ характеру Юліи. Уже столько прекраснаго было говорено о ней, что только она одна, вдохновительница, можетъ превосходить своею красотою все говоренное; невозможно сказать еще что нибудь лучше.

можно только сказать что нибудь болѣе. Въ самомъ дѣлѣ, простота, истина и любезность (Joveliness) Юліи таковы, что намъ не вдругъ можетъ раскрыться вся глубина, все внутреннее богатство ея характера. Въ немъ лежитъ такая упругость страсти, съ нераздѣльной силою устремляющейся къ единой цѣли, такая полнота дѣйствія, что мы чувствуемъ всю полноту, цѣльность этого характера. Осмѣливаясь анализировать впечатлѣніе, производимое имъ вмѣстѣ на душу и чувство, не все ли равно, еслибъ мы, наклонясь къ полураспустившейся розѣ и упиваясь ея благоуханіемъ, начали бы обрывать ее, листокъ за листочкомъ, для того, чтобъ лучше показать ея цвѣтокъ и благоуханіе? И однакожъ, какъ же иначе могли бы мы раскрыть чудеса ея устройства, или воздать справедливость искусству божественной десницы, образовавшей красоту ея?

Любовь, какъ страсть, лежитъ въ основаніи этой драмы. Хотя бы мы приняли аксіому Рошфука, что есть одна только любовь, однакожъ собственно чувство любви имѣетъ само по себѣ столько-же различныхъ сторонъ, какъ и душа, часть которой оно образуетъ. Любовь условливается индивидуальностью характера и темперамента, находится подъ вліяніемъ климата и обстоятельствъ; спокойная, тихая въ одно мгновеніе—въ другое—можетъ вспыхнуть пламенно и бурно: дикая и страстная на югѣ, на сѣверѣ является она глубокою и созерцательною: тогда какъ испанская или римская дѣвушка отравляетъ соперницу, или закалывается изъ за живаго любезнаго, германская или русская дѣвушка тихо сходятъ въ могилу отъ любви къ измѣнившему, далекому или умершему возлюбленному. Пламенна-ли любовь, или тиха, смѣла или робка, ревнива или довѣрчива, нетерпѣлива или покорна, исполнена надежды или отчаянія,—все это только единая любовь.

Всѣ шекспировы женщины потому именно, что онѣ истинно дѣйствительныя женщины, любятъ, или любимы, или способны любить: Юлія же—сама любовь. Страсть есть условіе ея жизни: внѣ страсти она перестаетъ существовать: это душа души ея, пульсъ ея сердца, жизненная кровь жилъ ея, «наполняющая каждый атомъ ея организма».

Любовь цѣломудренно благородна въ Порціи, эфирно-нѣжна, чужда страха и опасеній въ Миранде, сладостно-довѣрчива въ Пердитѣ, шутлива въ Розалиндѣ, постоянна въ Имогенѣ, преданна въ Дездемонѣ, глубоко-задумчива въ Еленѣ, нѣжна въ Віолѣ,—въ Юліи все это вмѣстѣ. Всѣ онѣ напоминаютъ намъ о ней: она же напоминаетъ только о себѣ самой, или развѣ о Джессмундѣ и Фіаметтѣ Боккаціо, съ которыми она родственна не по характеру или положенію, а по

истинно итальянскому благоуханію, пламенѣющему національному колориту портрета *).

Одинъ итальянскій живописецъ сказалъ, что вся тайна дѣйствія колорита состоитъ въ бѣломъ на черномъ и въ черномъ на бѣломъ. Какъ вполнѣ понималъ Шекспиръ эту тайну эффекта и какъ прекрасно примѣнилъ онъ это къ Юліи:

Съ этой дивной красой, среди этихъ людей,
Бѣлый голубь она въ черной стаѣ грачей.

Такъ стоитъ она и Ромео въ противоположности со всѣмъ, что ихъ окружаетъ. Они вся любовь—окруженные ненавистью; вся гармонія — около нихъ враждебные диссонансы; вся природа—среди искусственной, выглаженной жизни. Юлія, такъ же, какъ Порція, любимое дитя роскоши и блеска: она живетъ въ прекрасномъ городѣ, воспитана въ великолѣпномъ дворцѣ: она застегиваетъ свое платье драгоцѣнными камнями; волосы свои переплетаетъ нитями жемчуга: но въ себѣ самой она не имѣетъ ничего общаго съ великолѣпіемъ, окружающимъ ее, такъ-же какъ нѣжное, прекрасное, изъ дальняго райскаго климата пересаженное растеніе чуждо позолоченной рѣзбѣ теплицы, воспитывающей и охраняющей его роскошную красоту.

Но въ этомъ живомъ впечатлѣніи противоположности нѣтъ ничего рѣзкаго, грубаго: очаровательная поэтическая ткань покрываетъ вмѣстѣ и главныя лица, и второстепенныя.

Существенная истина костюма и чудесная постепенность, съ какою наложены самыя противоположныя краски—все соединяется въ полнѣйшую гармонію. Ромео и Юлія не предстоятъ намъ поэтическими существами на прозаической землѣ, или какъ Максъ и Текла въ «Валленштейнѣ», двумя ангелами свѣта среди мрачныхъ, грубыхъ и возмутительныхъ явленій человѣческаго бытія: но каждое обстоятельство, каждое лицо и каждый оттѣнокъ въ каждомъ характерѣ—служатъ къ развитію чувства, на которомъ лежитъ вся драма. Поэзія роскошнѣйшая, когда-либо доступная воображенію проникаетъ всѣ

*) Лордъ Байронъ говоритъ объ итальянскихъ женщинахъ (а онъ могъ говорить avec connaissance de fait), что онѣ единственныя въ мірѣ женщины, способныя къ впечатлѣніямъ быстрымъ и вмѣстѣ продолжительнымъ, чего, прибавляетъ онъ, нѣтъ ни въ какомъ народѣ. Муръ замѣчаетъ при этомъ, что вполнѣ итальянка, вслѣдствіе-ли натуры своей или общественнаго положенія, всегда можетъ возстать противъ своего паденія, и слабая въ борьбѣ съ первымъ увлеченіемъ страсти, впослѣдствіи собрать всѣ силы своего характера и хранить самую нѣрушимую преданность. Въ Юліи соединены обѣ эти черты національнаго характера. Moor's Life of Byron, vol II, стр. 303, 338, edit in 4°.

характеры; беззаботная расточительность генія все облекла въ блестящую роскошь образовъ; цѣлое просвѣтлѣно до такой лучезарной яркости, что Шекспиръ какъ-будто дѣйствительно перенесъ себя въ Италію и упился ея обаятельною атмосферою. Какъ вѣрно замѣтилъ кто-то, что «хотя Ромео и Юлія любятъ, но не страдаютъ отъ любви!»

Въ самомъ дѣлѣ, какую бы ложную идею далъ намъ какой-нибудь плаксивый антогозо о дѣйствительномъ, шекспировскомъ Ромео, благородномъ, храбромъ, пламенномъ, остроумномъ Ромео! А о Юліи подобное предположеніе было бы еще ложнѣе. Образъ блѣдной дѣвушки, умирающей отъ любви въ «Двѣнадцатой ночи», дѣвушки, которая

Ни слова о своей любви
Не проронила.—тайну берегла,
И тайна, какъ червякъ, сокрытый въ почкѣ,
Питалась пурпуромъ ея ланитъ.
Задумчива, блѣдна, въ тоскѣ глубокой,
Какъ геній христіанскаго терпѣнья,
Изсѣченный на камнѣ гробовомъ,
Она съ улыбкою глядѣла на тоску... *)

Такой образъ, конечно, не предстоитъ намъ, когда мы думаемъ о любящей, страстной Юліи, въ груди которой любовь развела яркій сторожевой пламень свой, разжегши нѣжность до энтузіазма, энтузіазмъ до страсти, страсть до героизма. Нѣтъ, впечатлѣніе драмы совершенно другого колорита: вся она провѣяна чистѣйшимъ зефиромъ юга, проникнута юностію, сокровенною сущностію юности, жизнію, кипитъ жизненнымъ сокомъ **). Мы, въ самомъ дѣлѣ, видимъ битву любви съ злою судьбою и тернистымъ міромъ, съ скорбію, страданіемъ, тоскою, ужасомъ, отчаяніемъ, видимъ муку прощанія, безъименное горе разлученной любви, радость, вѣрность, нѣжность, сошедшія въ раннюю могилу, и все это облечено невыразимою граціею, надъ всѣмъ лежитъ яхонтовое небо Италіи.

Въ представленіи чувства, образующаго основу драмы, съ силою картины можетъ только сравниться невыразимая прелесть и ея нѣжная грація. Страсть, владѣющая всею душою Юліи, имѣетъ увлекающую силу, неотразимое могущество потока, и однакожъ, она «движется такъ нѣжно», такъ прекрасно, такъ кротко, гибко, какъ ива, свѣсившаяся надъ потокомъ, которой легкіе листы трепещутъ даже

*) Изъ комедіи Шекспира «Двѣнадцатая ночь, или Что угодно», переведенной въ рукописи А. И. Кронебергомъ.

**) la sève de la vie, по выраженію г-жи Сталь.

отъ одного быстраго движенія струй, подъ ними бѣгущихъ. Но въ тоже время владычествующее чувство никогда не скрывается изъ виду, вездѣ единое; индивидуальныя особенности характеровъ развиты во всемъ ихъ разнообразіи и очерчены съ величайшею отчетливостію. Простота Юліи, напримѣръ, совершенно различна отъ простоты Миранды: невинность ея не та невинность, которая такъ естественна на пустынномъ островѣ; энергія, обнаруживаемая ею, нигдѣ не напоминаетъ намъ о нравственномъ величіи Изабеллы, или о духовной силѣ Порціи: эта энергія лежитъ на силѣ страсти, а не на силѣ характера: она болѣе случайна, нежели врожденна, поднимаясь и спадая съ приливомъ и отливомъ страсти и чувства. Преданность ея не есть пастушеская преданность Пердиты, не мечтающая Віолы,—это преданность нѣжнаго сердца и поэтическаго воображенія. Ея неопытность не есть незнаніе: она слыхала, что есть на свѣтѣ обманъ, хотя сама и едва сознаетъ это; мать и кормилица, можетъ быть, предостерегали ее отъ лютивыхъ клятвъ и непостоянства мужчинъ, или сама читала она «Повѣсть старыхъ временъ, Аріоста, о прекрасной Олимпіи, любимой и покинутой». Отъ этого ея застѣнчивое сомнѣніе, которое, едва зарождаясь, уже разсѣевается: «О, милый Ромео, если ты меня любишь, скажи мнѣ это прямо». И этотъ совѣстливый испугъ своего собственнаго признанія: «Охотно бы желала я поступить, какъ требуютъ приличія, охотно желала-бы я отречься отъ словъ своихъ». И далѣе, ея простодушное, искреннее признаніе: «или если ты думаешь, что я слишкомъ скоро открылась тебѣ,—то, пожалуй, я приму сердитый видъ, буду строгою и стану отвергать твою любовь,—но вѣтъ, ни за цѣлый міръ! Да, Монтекки, я слишкомъ искренна, и потому ты можешь почесть меня легковѣрною; но вѣрь мнѣ, я буду постояннѣе, вѣрнѣе тѣхъ, которыя искуснѣе меня умѣютъ быть неприступными». И наконецъ, эта гордая и вмѣстѣ тонкая нѣжность, съ какою она проситъ о снисхожденіи и прощеніи именно за любовь свою къ нему: «И потому прости меня и не называй легкомысліемъ эту преданность, которую темная ночь такъ нечаянно обнаружила».

Въ выборѣ, который она потомъ предоставляетъ своему любезному съ такимъ очаровательнымъ смѣшеніемъ сознательной нѣжности и дѣвственной простоты, обнаруживается ревность къ женственной чести, которую наставленія и воспитаніе поселили въ умѣ ея,—но безъ всякаго дѣйствительнаго сомнѣнія въ его вѣрности или малѣйшаго колебанія въ своей преданности: потому она даже и не ожидаетъ отъ него увѣреній: «Но если ты думаешь нехорошее, тогда прошу тебя оставь меня моей горести».

Ромео.

«Клянусь моей душою»...

Юлія.

«Тысячу разъ спокойная ночь тебѣ!»

Но все подобное колебаніе между внутреннимъ стремленіемъ и дѣвственнымъ страхомъ постепенно исчезаетъ, поглощенное глубиною и энтузіазмомъ блаженствующей, вполнѣ довѣрчивой любви: «Моя щедрость такъ же безгранична, какъ море: какъ море глубока любовь моя: чѣмъ больше я даю, тѣмъ больше имѣю, обѣ онѣ безконечны».

Какая картина юношескаго сердца, не видящаго границъ своимъ надеждамъ, конца своимъ привязанностямъ. Да и что могло бы помѣшать нѣжащемуся потоку радости, только что излившемуся изъ сердца ея, разливаться безъ предѣла и мѣры,—что другое, кромѣ опыта жизни, котораго еще нѣтъ у нея? Что должно было умѣрить восторгъ перваго сладостнаго ощущенія отрады, только что восчувствованной ея сердцемъ,—что, кромѣ равнодушія, котораго она не знаетъ? Что могло укротить горячность надежды, вѣрности, постоянства, только что объявшей грудь ея, кромѣ разочарованія, котораго она не испытала еще?» *). Гайда лорда Байрона есть конія съ Юліи въ восточномъ костюмѣ, но развитіе эпическое, а не драматическое **).

(*) Character of Shakespear's plays.

**) Я должна здѣсь, хотя очень неохотно, коснуться другого характера, который, слышала я, сравнивали съ Юліей, приводя въ примѣръ, какъ героиню любви par excellence—я говорю о Юліи въ «Новой Элоизѣ» Руссо. И при всемъ этомъ, какъ созданіе фантазіи, образъ этотъ есть не болѣе, какъ смѣсь самыхъ грубыхъ и очевидныхъ несообразностей, столь же лживыхъ и невозможныхъ для разсуждающаго духа, какъ невозможны для глаза анатома баснословныя сирены, гамадріады и центавры. Какъ женщина, эта Юлія не принадлежитъ ни природѣ, ни искусственному обществу, и еслибъ тающее обаятельное краснорѣчіе, въ которое облекъ Руссо своего идола, не ослѣпляло насъ, мы отворотились бы отъ нея въ досадѣ. Руссо, слѣпивъ свою Юлію изъ самой обыкновенной, земной глины, не оживилъ ея огнемъ съ неба, а вдохнулъ въ нее свой собственный духъ и потомъ назвалъ свой парадоксъ—женщиной. Онъ сдѣлалъ ее крючкомъ, для того, чтобъ вѣшать на немъ свои собственные взгляды и чувства—и какія чувства! Еслибъ я не боялась запятнать моихъ листовъ, я привела бы здѣсь нѣкоторыя изъ этихъ чувствъ, чтобъ показать разницу между Юліею и этимъ страшнымъ смѣшеніемъ юности и невинности, философіи

Я не помню ни одного драматическаго характера, который производилъ бы подобное впечатлѣніе единствомъ своихъ стремленій, полнотою и преданностію сердца и души, кромѣ Теклы въ «Валленштейнѣ» Шиллера; она германская Юлія,—конечно, далеко не равная, однакожъ концентрированная въ родственномъ духѣ. Не знаю, сравнивала-ли ихъ когда критика, или имѣлъ-ли Шиллеръ въ воображеніи англійскую, или лучше сказать, италіянскую Юлію, когда рисовалъ Теклу, но въ нихъ есть нѣсколько разительно сродныхъ чертъ, хотя національное различіе въ характерѣ страсти Теклы и даетъ ей самостоятельный колоритъ оригинальности *). Княжна Текла, такъ же, какъ и Юлія, наслѣдница сана и богатства; первое появленіе ея въ роскошной одеждѣ и драгоцѣнныхъ камняхъ не разрушаетъ однакожъ въ насъ производимаго ею впечатлѣнія простоты и кротости. Мы не думаемъ объ этой роскоши и не можемъ сочувствовать жалобѣ Макса Пикколомини—«Блескъ драгоцѣнныхъ камней, игравшій вкругъ нея, скрылъ отъ меня возлюбленную». Мы почти предчувствуемъ возраженіе Теклы, прежде нежели она выговорила его: «Знать меня видѣлъ лишь глазъ вашъ, а не сердце».

Робость Теклы въ ея первой сценѣ, ея трепетное молчаніе въ началѣ и немногія слова, выговоренныя ею матери, напоминаютъ о наивной простотѣ перваго появленія Юліи; но впечатлѣніе различно: одна—робкая фіалка, другая—нераспустившаяся почка розы. Текла и Макъ Пикколомини, подобно Юліи и Ромео, разлучены ненавистью своихъ родителей: смерть Макса и сосредоточенное отчаяніе Теклы суть также моменты родственные съ драмою «Ромео и Юлія», а совершенная преданность Теклы, ея открытое, исполненное достоинства признаніе, презрѣніе всякаго притворства, ея собственная защита своего прямодушія—совершенно въ духѣ Юліи. «Я должна бы быть менѣе откровенною, больше скрыть мое сердце отъ тебя, такъ требуютъ приличія; но гдѣ же бы для тебя была здѣсь истина, если бы и на устахъ

и педантства, софистическаго умничанья и возмутительной grossiérté. Нѣтъ, если мы хотимъ искать французскую Юлію, то должны идти далеко, далеко назадъ, къ дѣйствительной Элоизѣ, къ ея краснорѣчію, къ ея чувству, къ ея страстному пламени, безусловной, преданной вѣрности. Она, по крайней мѣрѣ, вышла замужъ за человѣка, котораго любила, и любила человѣка, за котораго вышла замужъ и болѣе нежели умерла для него. Но довольно объ обѣихъ.

*) B. Констанъ прекрасно описываетъ ее: Sa voix si douce au travers le bruit des armes, sa forme délicate au milieu de ces hommes tous couverts de fer, la pureté de son ame opposée à leurs calculs avides, son calme céleste qui contraste avec leurs agitations,—agite le spectateur d'une emotion constante et melancolique, telle quenela fait ressentir nulle tragedie ordinaire».

моихъ ты не нашелъ ея? «Довѣренность, невинность, горячность привязанности одинаковы у обѣихъ героинь; но любовь Юліи стремительнѣе,—любовь Теклы спокойнѣе и болѣе опирается на себѣ самой: любовь Юліи пробуждаетъ въ насъ идею безкопечнаго, любовь Теклы—идею вѣчности; у Юліи стремится она возрастающими волнами, подобно потоку, ввергающемуся въ океанъ,—любовь Теклы пребываетъ прочно, какъ непоколебимая скала. Въ сердцѣ Теклы любовь живетъ, какъ въ своей отчизнѣ,—въ сердцѣ Юліи она владычествуетъ, какъ вѣнчанный монархъ, «покоясь въ торжествѣ своемъ». Какъ женщины, онѣ раздѣлили бы между собою любовь и симпатіи міра,—но не какъ драматическіе характеры: вглядись пристальнѣе, мы тотчасъ сознаемъ, что «опрометчиво и неразумно было бы сравнивать Шиллера съ Шекспиромъ» *). Текла—прекрасная концепція въ германскомъ духѣ, но Юлія—милое, живо-дышащее созданіе. Колоритъ Шиллера въ Теклѣ блѣденъ, мраченъ, неопредѣленъ въ сравненіи съ строго обозначенною индивидуальностью, роскошною яркостію жизни и дѣйствительности Юліи. Одно въ особенности поражало меня: это двѣ напрасныя рѣчи между Максомъ и Теклою въ первой ихъ встрѣчѣ,—та, гдѣ описываетъ она астрологическую комнату своего отца, и другая, которою она отвѣчаетъ, разсуждая о вліяніи звѣздъ; обѣ онѣ, отдѣльно взятыя, какъ говорятъ, составляютъ «чудное стихотвореніе». Совершенно справедливо: но никогда бы Шекспиръ не вложилъ въ уста своихъ любовниковъ такихъ описаній и разсужденій о посторонпихъ предметахъ. Ромео и Юлія говорятъ только о самихъ себѣ, они во всей вселенной видятъ только однихъ себя,—и все внѣ ихъ пусто и ничтожно. Они не произноситъ ни одного слова, хотя каждое ихъ слово поэзія,—ни одной мысли, чувства или описанія, хотя все у нихъ облечено въ очаровательнѣйшую роскошь образовъ,—что не имѣло бы непосредственнаго отношенія къ нимъ самимъ, къ ихъ положенію, къ чувству, ихъ наполняющему. Здѣсь должно еще замѣтить, что въ Теклѣ и вообще во всѣхъ трагическихъ героиняхъ, какъ бы онѣ хорошо характеризованы ни были, мы видимъ страсть только съ одной стороны, много съ двухъ сторонъ, или въ столкновеніи съ какимъ нибудь однимъ обстоятельствомъ, долгомъ, или чувствомъ. Только въ Юліи находимъ мы ее въ самыхъ многоразличныхъ видахъ, во всѣхъ постепенностяхъ чувства, какія только можно вообразить въ нѣжномъ женственномъ сердцѣ. Она, какъ роза, созерцаемая въ призму, принимаетъ всѣ полутоны преломленнаго луча, и все остается тою же милою розою.

*) Кольриджъ въ предисловіи къ «Валленштейну.

Я уже замѣтила, въ какомъ тихомъ, кроткомъ образѣ стоитъ передъ нами Юлія въ первой сценѣ,—какою ясною, милою дѣвушкою: ея чувства еще не пробуждены, ей самой неизвѣстна вся ея энергія, и никто въ ней не предчувствуетъ этой энергіи. Какъ трогательно ея молчаливое дѣтское послушаніе: «Я охотно стану смотрѣть, если только любовь возбуждается зрѣніемъ: но мои глаза не должны погружаться глубже того, сколько ваше позволеніе дастъ имъ силы.» Безсознательно образуется въ насъ мысль о ея невыразимо нѣжной прелести,—«Красота, слишкомъ роскошная для употребленія, слишкомъ дорогая для земли, и которая бы самый гробовый склепъ обратила въ праздничную сѣнь, исполненную свѣта». Безъ всякихъ затруднительныхъ описаній мы созерцаемъ Юлію, какъ отражается она въ сердцѣ своего любезнаго, какъ одинокая, свѣтлая звѣзда въ глубинѣ прозрачнаго потока. Восторгъ, въ которомъ стоитъ онъ передъ «бѣлымъ чудомъ ея руки», передъ ея устами, «которыя въ чистой, цѣломудренной скромности, какъ весталка, краснѣютъ, словно думая о грѣхѣ своего собственнаго поцѣлуя»: потомъ глаза ея, «двѣ самыя прекрасныя звѣзды на небѣ», а восклицаніе Ромео въ гробовомъ сводѣ:

Ахъ, Юлія! зачѣмъ еще все такъ прекрасна ты!

Въ этомъ восклицаніи соединилась жизнь и смерть, красота и ужасъ, восторгъ и смертная тоска, и эти слова монаха при ея приближеніи: «О, такіе легкіе шаги никогда не истопчутъ вѣчно прочнаго камня», и наконецъ, сравненіе отца ея: «Смерть лежитъ на ней, какъ безвременный морозъ на самомъ прекраснѣйшемъ цвѣткѣ изъ всего поля»,—все это соединяется въ чудную картину юношеской, зоркой, нѣжной красоты, граціи, женственной прелести и аристократическаго блеска.

Впечатлѣніе очаровательной, нѣжной прелести Юліи еще болѣе усиливается, когда мы видимъ ее побѣждающею въ груди Ромео прежнюю любовь его. Его мечтательная страсть къ холодной, неприступной Розалиндѣ образуетъ только прологъ, ступень къ истинному, дѣйствительному чувству, которое разсѣваетъ мечтательное. Это обстоятельство, которое находится и въ поэзіи, послужившей содержаніемъ драмы, удержано Шекспиромъ съ равно глубокимъ чувствомъ и намѣреніемъ: оно вовсе не ошибка вкуса, вовсе не обнаруживаетъ недостатка истиннаго чувства, и еще менѣе возбуждаетъ предубѣжденіе противъ Ромео, тотчасъ при самомъ началѣ пьесы налагая на него печать непостоянства. Напротивъ, разсмотрѣнное внимательнѣе, оно становится красотою драмы и придаетъ портрету любящаго свѣжую черту истины, исполненную животрепещущей жизни.

И почему же наконецъ могло бы насъ оскорблять то, чѣмъ не оскорбляется сама Юлія? Даже въ оригинальной повѣсти находимъ мы, что Ромео сначала обратилъ на себя ея вниманіе тѣмъ, что она видѣла его болѣзненнымъ, мечтательно-унылымъ и блѣднымъ отъ любви къ холодной красавицѣ. Мы должны вспомнить при этомъ, что въ тѣ времена всякій молодой кавалеръ обязанъ былъ, при вступленіи въ свѣтъ, посвящать себя служенію какой-нибудь прекрасной дамѣ, избранной владычицѣ его мыслей; и чѣмъ строже, неприступнѣе, была красота, чѣмъ безнадежнѣе любовь, тѣмъ почетнѣе, славнѣе было рабство. Бродить «очарованному владычицею», какъ юмористически выражается объ этомъ Спидъ, въ «Двухъ Веронцахъ», подтверждать остріемъ меча превосходство красоты ея; вздыхать, ходить опустя голову, быть небрежнымъ и меланхолическимъ и показывать ничему невнимающее отчаяніе,—все это было въ модѣ. Сорреи, Сиднеи, Баярды, Герберты того времени, всѣ бывшіе зеркалами, «въ которыхъ созерцало себя благородное юношество», вышли изъ этой фантастической школы любезности (gallantry), послѣдняго остатка рыцарства, особенно еще владычествовавшаго въ Италіи. Шекспиръ во многихъ своихъ пьесахъ осмѣиваетъ эту моду съ чудеснымъ юморомъ, но онъ хотѣлъ показать, что она, вмѣстѣ съ комическою стороною, имѣетъ также и свою важную сторону. Такъ Ромео стоитъ передъ нами въ совершенной вѣрности костюма, рабомъ мечтательной, фантастической страсти къ гордой Розалиндѣ, которая недоступна для любви. Въ красивыхъ фразахъ, совершенно въ стилѣ и вкусѣ того времени, распространяется онъ друзьямъ своимъ объ ея холодности и прелестяхъ и вообще о силѣ любви своей: «Она—злая любовь, и любящая злоба,—нѣчто, рожденное изъ ничего: тяжелая вѣтренность, важная забава, безтолковый хаосъ красиво кажущихся формъ! Любовь есть дымъ поднимающихся отъ курева вздоховъ: очищенная, она сверкаетъ огнемъ въ очахъ любящаго; сдавленная,—она море, скопляющееся отъ слезъ его». Но когда онъ увидѣлъ Юлію и исполнился очарованія надежды и любви, исшедшаго изъ кроткихъ очей ея, какъ мгновенно исчезли всѣ туманныя мечты передъ этою дѣйствительностью, охватившею всю его душу! Летучее пламя, игравшее около его сердца, охватываетъ самую откровенную внутренность этого сердца. Онъ уже не приправляетъ своихъ жалобъ отборными записными фразами, не твердитъ ихъ безпрестанно своимъ друзьямъ; онъ уже не расплывается въ «сладкихъ напѣвахъ, въ какихъ изливался Петрарка»; онъ сосредоточенъ, важенъ, возвышенъ въ чувствахъ и выраженіяхъ. Сравните, напримѣръ, выше приведенныя слова его съ однимъ или двумя мѣстами страстныхъ рѣчей его къ Юліи или

о ней: «Небо тамъ, гдѣ живетъ Юлія, и проч.» «Ахъ, Юлія, если мѣра твоей радости исполнилась подобно моей и если ты владѣешь искусствомъ разсказать ее, то услади своимъ дыханіемъ окружающій насъ воздухъ, и пусть музыка устъ твоихъ выскажетъ невообразимое блаженство, какое при этой встрѣчѣ взаимно наполняетъ насъ».— «Пусть же теперь приходитъ страданіе; оно не можетъ пересилить того блаженства радости, какое даетъ мнѣ и единое летучее мгновеніе ея присутствія».

Какая разница! И съ какою тонкостію представлено различіе! Его первая страсть есть бредъ на яву (waking dream), фантастическая мечта; она гнететъ его, дѣлаетъ вялымъ, безпечнымъ; вторая возноситъ его на небо, или повергаетъ въ бездну отчаянія. Она стремитъ его къ любезной сквозь всѣ препятствія, презираетъ всѣми опасностями и ищетъ наконецъ торжествующую могилу въ объятіяхъ столь любимой имъ. Такъ прежняя привязанность Ромео къ Розалинѣ открываетъ предъ нами другой видъ страсти, служащей содержаніемъ драмы; приводитъ намъ въ созерцаніе разницу между воображаемымъ и дѣйствительнымъ чувствомъ; черезъ это она еще болѣе возвышаетъ красоту Юліи, при самомъ началѣ пробуждаетъ въ насъ участіе къ нѣжному, мечтательному Ромео, сообщаетъ характеру его индивидуальную истину, и, оживляя его собственнымъ духомъ его вѣка, дѣлаетъ его, такъ сказать, историческимъ лицомъ и вмѣстѣ драматическимъ портретомъ.

Мы разсматриваемъ качества Юліи и разсуждаемъ о ней не по тѣмъ только даннымъ, которыя она обнаруживаетъ предъ нами въ теченіе дѣйствія, но намъ кажется, будто бы мы уже прежде знали ее, и созданіе ея прошедшаго соединяется съ нашимъ участіемъ въ ея настоящемъ и будущемъ. Такъ думаемъ мы, изъ разговоровъ Юліи съ родителями и въ сценахъ съ кормилицею, видѣть передъ собою ея предъидущее воспитаніе и образъ жизни; съ одной стороны, видимъ, что суровые родители держали ее въ строгомъ повиновеніи, съ другой, замѣчаемъ, что она избалована своею глупою, старою кормилицею—положеніе, совершенно соотвѣтствующее нравамъ того времени. Синьйора Канулетъ въ своемъ длинномъ шумящемъ, бархатномъ платьѣ, въ черномъ чепцѣ, съ опахаломъ и четками, настоящій beau ideal гордой итальянской матроны XV вѣка; ея предложеніе отравить Ромео въ отмщеніе за смерть Тибальта налагаетъ на нее характеристическую черту и ея вѣка и отечества. Она любитъ свою дочь, въ ея плачѣ по ней видна раскаявающаяся нѣжность, которая еще болѣе усиливаетъ въ насъ впечатлѣніе робкой кротости Юліи и строгаго повиновенія, въ какомъ держали ее: «Одно только, всего только одно бѣд-

ное, милое бѣдное дитя, одна и была только утѣха, и ее отняла у меня жестокая смерть!» Капулетъ—веселый, упрямый старикъ, заносчивый, грубый, тиранническій отецъ, который смотритъ на дочь, какъ на свою собственность, какъ на часть владѣній своихъ и предметъ своей гордости, равнымъ образомъ обрисованъ превосходно. Но оба они должны уступить кормилицѣ, которая очерчена съ удивительнымъ, чудеснымъ искусствомъ. Магическій, очаровательный колоритъ этого лица напоминаетъ нѣкоторыя изъ чудесныхъ нидерландскихъ картинъ, передъ которыми въ удивленіи стоимъ мы, изумленные ихъ живою дѣйствительностію. Прозаическая, черствая натура, ея пошлый юморъ, ея пустая болтливость, смѣшанная съ легкомысліемъ и блажью старости, ея прислужливость, мелочная скрытность, совершенное отсутствіе всякаго благороднаго правила, или просто обыкновенной честности,—все это образуетъ предъ нами ощутительный, животрепещущій истинною характеръ.

Между этими грубыми, низкими душами, стоитъ Юлія; ея горделивые родители и плебейская кормилица не только выставляютъ въ очаровательномъ релиефѣ ея врожденную кротость и нѣжную чистоту, но вмѣстѣ служатъ причиною и извиненіемъ ея послѣдующихъ поступковъ. Она дрожитъ передъ своею строгою матерью и заносчивымъ отцомъ; но за то, какъ избалованное дитя, она то ласкаетъ свою кормилицу, то повелѣваетъ ею. Свою старую кормилицу дѣлаетъ она повѣренною любви своей; эта женщина, лелѣявшая дѣтство ея, потакаетъ и помогаетъ ей въ тайномъ бракѣ. Не ослабѣло ли бы въ насъ впечатлѣніе характера Юліи, еслибъ Шекспиръ поставилъ ее въ связи съ какимъ-нибудь общимъ театральнымъ характеромъ, съ какою-нибудь Перниссою Порціи, или Эмиліею Дездемоны? Давъ ей въ повѣренныя кормилицу, онъ сохранилъ въ нашей фантазіи кроткую прелесть и достоинство Юліи въ ихъ чистотѣ, даже среди всей стремительности любви и своенравія страсти.

Естественный результатъ этихъ крайностей—тихой покорности и произвольной независимости — постепенно раскроется предъ нами въ развитіи характера Юліи. Мы видимъ его смѣшеніемъ своенравія и робости, силы и слабости, довѣрчивости и скрытности,—какъ онъ является намъ сообразно движенію драмы: потомъ онъ раскрывается въ милой вспыльчивости избалованной дѣвочки, для нетерпѣнія которой и быстрѣйшія, окрыленныя молніею божества любви были бы слишкомъ лѣнивыми гонцами,—раскрывается въ ея гнѣвѣ на кормилицу, въ тѣхъ взрывахъ горячаго чувства, которые приготовляютъ насъ къ высочайшей страсти при катастрофѣ,—въ ея укоризненныхъ нападкахъ на Ромео, когда она узнаетъ о смерти Тибальта, — въ ея

негодованіи, когда кормилица повторяетъ ея упреки: въ ея запальчивости отъ непривычнаго противорѣчія:

Кормилица.

«Позоръ и стыдъ на Ромео».

Юлія.

«Пусть нарветъ языкъ у тебя за такое желаніе! Ромео не рожденъ для стыда».

Потомъ эта досада переходитъ въ торжественную радость о добродѣтели и чести своего любезнаго: «Стыдъ устыдился бы прикоснуться къ челу его,—самодержавнаго монарха всей земли». И вдругъ, послѣ одного изъ тѣхъ быстрыхъ переходовъ, свойственныхъ такимъ характерамъ, — порывъ нѣжности и укоризны самой себѣ: «Ахъ, бѣдный супругъ мой! чей же языкъ теперь станетъ ласкать твое имя, когда ужъ я, за три часа ставшая твоей женою, я обезобразила его».

Съ тою же удивительною истиною и вѣрностію природѣ представлена Юлія сначала потерявшеюся при страшной судьбѣ, которая обвилась около нея, воспитанной въ нѣдрахъ роскоши, когда ея сила и энергія еще не испытаны, неизвѣстны ей самой, когда бѣдствіе ново и страшно для нея: «Зачѣмъ же небо посылаетъ удары свои на такое слабое созданіе, какъ я!» Пока еще остается ей хоть одна малѣйшая надежда среди несчастій, ее обременяющихъ, она хватается за нее, она взываетъ къ отцу, къ матери: «Отецъ мой! на колѣняхъ прошу васъ,—выслушайте терпѣливо хоть одно слово!» «Маменька! милая! сжальтесь,—отложите этотъ бракъ на мѣсяцъ, — хоть на недѣлю». Отвергнутая своими, кидается она къ своей кормилицѣ со всею безпадежностію тоски, довѣрчивою любовью и привычною привязанностію: «Господи! кормилица! какъ отвратить это? Помоги, кормилица!»

Старуха, вѣрная себѣ, и боясь, что ея участіе во всемъ случившемся можетъ открыться, совѣтуетъ ей забыть Ромео и выйти замужъ за Париса, и минута, обнаруживающая Юліи бездушіе и низость ея повѣренной, есть минута, открывающая ей ее самое. Она не разражается въ упрекахъ,—теперь уже не время для гнѣва; недовѣрчивое удивленіе, за которымъ слѣдуютъ презрѣніе и омерзѣніе, охватываютъ ея душу. Мгновенно овладѣваетъ она собою, возстаетъ во всемъ своемъ превосходствѣ, и сила отчаянія возвышаетъ ее до величія:

Юлія.

«И ты говоришь это отъ сердца?»

Кормилица.

«Да, и отъ всей моей души, или пусть будутъ прокляты они».

Юлія.

«Аминь».

Этотъ окончательный разрывъ всѣхъ старыхъ, милыхъ сердцу связей ея дѣтства: «Ступай, совѣтница! ты и грудь моя отнынѣ навсегда уже раздѣлены». И эта спокойная, сосредоточенная сила ея рѣшенія: «Если все мнѣ измѣнитъ, — я имѣю силу умереть», — все исполнено возвышеннаго паѳоса. Удивительно истинною, выхваченною изъ природы чертою кажется мнѣ,—принимая въ соображеніе страсть которая въ эту минуту объяла душу Юліи, — то, что ее столько же, оскорбляетъ брань, расточаемая кормилицею на ея любезнаго, сколько ея мерзкій, низкій совѣтъ.

Въ этой сценѣ совершается переломъ въ характерѣ Юліи: отъ сей минуты она является въ новомъ видѣ. Нѣжная, терпѣливая, робкая дѣвочка преображается въ женщину, въ супругу: страданія научили ее героизму, угнетеніе—хитрости. Несправедливо было бы порицать ея притворную покорность волѣ отца и матери: долгъ высшій заступилъ мѣсто долга дочери,—узы священнѣйшія ослабили, уничтожили всѣ другія узы. Родители ея такъ представлены, что никакое чувство къ нимъ ни въ самой малѣйшей степени не можетъ ослабить нашей симпатіи къ любящимъ. Въ душѣ Юліи нѣтъ никакой борьбы между ея дочернимъ и супружескимъ долгомъ, — и не долженствовало быть никакой. Монахъ, руководитель ея совѣсти, отпускаетъ ее съ совѣтомъ: «Ступай домой, будь весела, дай согласіе быть женой Париса» и она повинуется ему. Она готова дерзать противъ смерти и опасности во всякомъ ихъ страшномъ образѣ, — дерзать безъ страха и нерѣшительности, «лишь бы остаться непорочною женою». и хитрость, которую беретъ она себѣ въ помощь, которой научена она, ни въ какомъ отношеніи не уменьшаетъ красоты ея характера: мы смотримъ на нее съ прискорбіемъ и сожалѣніемъ, но извиняемъ ее какъ естественное и неизбѣжное послѣдствіе положенія, въ какомъ находится Юлія. Притомъ, не должно еще забывать и того, что хотя притворство и отважная рѣшимость Юліи имѣютъ корень свой въ страсти, но онѣ оправдываются этими словами ея: «Супругъ мой на землѣ, — моя клятва на небѣ: какъ же клятва моя возвратится снова на землю, если самъ супругъ съ неба не пошлетъ ее ко мнѣ?» Обращаясь постепенно къ отцу, къ матери, къ кормилицѣ, къ монаху, она изыскиваетъ средства, прежде всего представляющіяся нѣжной, бла-

городной натурѣ, и за кинжалъ хватается уже какъ за послѣднее средство противъ безчестія и нарушенія вѣрности: «Богъ соединилъ мое сердце съ сердцемъ Ромео,—ты соединилъ руки наши: и прежде нежели эта рука, благословенная тобою въ рукѣ Ромео, скрѣпитъ собою другой союзъ, или мое вѣрное сердце измѣннически обратится къ другому — это должно убить ихъ обоихъ». Въ бурѣ, въ вихрѣ страсти и ужаса, обнаруживаетъ она нравственное и женственное достоинство, гармонически сливающееся съ нашими высшими и лучшими чувствами, и повелѣваетъ безусловно нашею симпатіею.

Я отлагаю мои замѣчанія о катастрофѣ, которая требуетъ особеннаго разсмотрѣнія, и возвращаюсь, чтобъ прослѣдить сначала другую особенную черту въ характерѣ Юліи.

По необыкновенной живости своей фантазіи и ея вліянію на дѣйствіе, языкъ и чувство драмы, — Юлія походитъ на Порцію, но съ слѣдующимъ яркимъ различіемъ. У Порціи сила фантазіи, хотя развитая и въ высшей степени, такъ соразмѣрно слита съ прочими духовными и нравственными качествами, что совершенно отдаляетъ отъ насъ всякую мысль о чрезмѣрности; въ ней фантазія покорена ея благородному разуму; она возвышаетъ и украшаетъ всѣ ея чувства, не одолѣвая, не вводя ихъ въ заблужденіе. Въ Юліи, напротивъ, фантазія составляетъ часть ея южнаго темперамента: владѣя всѣмъ ея характеромъ, вытекая изъ ея чувствительности *), окрыленная ея страстями, оживляя ея радости, отягощая ея скорби, преувеличивая ея страсть, она овладѣваетъ наконецъ и ея разумомъ. Въ Юліи — фантазія во главѣ всего, и если не источникъ, то посредство страсти,— и страсть обратно воспламеняетъ ея воображеніе: эта-то сила фантазіи и дѣлаетъ краснорѣчіе Юліи столь живо-поэтическимъ, одѣваетъ каждую мысль, каждое чувство ея въ очаровательную роскошь образовъ и отражаетъ ихъ изъ души ея въ нашу душу. Здѣсь поэзія не одно только внѣшнее украшеніе характера, она есть его созданіе, — слѣдствіе, или, точнѣе, она слита съ его сущностью. Она неотдѣлима отъ него, льется сквозь него, какъ лунный свѣтъ сквозь теплый воздухъ лѣтней ночи. Указывать на отдѣльныя мѣста — почти невозможно, ибо все, что ни говоритъ Юлія, — роскошный потокъ чарующихъ образовъ; она говоритъ картинами, и часто эти картины набросаны одна на другую, какъ въ сценѣ балкона: «Не радуюсь я этому ночному союзу: онъ слишкомъ быстръ, слишкомъ необдуманъ и стремителенъ, такъ сходенъ съ молніей, которая исчезаетъ скорѣе нежели успѣешь

*) Переводчикъ проситъ не смѣшивать этого слова съ сантиментальностію, которая есть смѣшная, каррикатурная сторона чувствительности.

сказать—сверкаетъ». «Пусть до первой встрѣчи нашей животворное дыханіе лѣта развернетъ эту почку любви въ прекрасный цвѣтокъ». И потомъ: «О, что нѣтъ у меня голоса сокольничаго, чтобъ приманить къ себѣ этого благороднаго сокола! Неволя можетъ говорить лишь шепотомъ, а то бы я раздробила пещеру, гдѣ эхо спитъ, и заставила бы ее охрипнуть больше меня самой отъ повторенья имени моего Ромео».

Здѣсь въ шести стихахъ—три образа. Въ той же сценѣ рѣчь въ 22 строки, начинающаяся: «Ты знаешь, — на моемъ лицѣ лежитъ маска ночи», содержитъ въ себѣ только одно образное выраженіе «маска ночи»,—и кто читаетъ это мѣсто въ связи съ предъидущимъ и послѣдующимъ, долженъ почувствовать его особенную, разительную простоту, даже, можетъ быть, и безъ размышленія о причинѣ этой простоты, которая не можетъ быть случайною. Причина заключается въ положеніи и въ чувствѣ минуты: гдѣ преобладаютъ замѣшательство, смущеніе и глубокая потребность оправдать себя,—тамъ раздражительность и игра фантазіи должны ослабѣть и на время прерваться.

Въ разговорѣ съ самой собою, во второмъ дѣйствіи, гдѣ жалуется она на медленность кормилицы: «Какъ она неповоротлива! Послами любви должны бы мысли быть; онѣ въ десять разъ скорѣе летятъ, чѣмъ лучи солнца, сгоняющіе мракъ съ земныхъ холмовъ; потому то колесницу любви и возятъ легкокрылые голуби, а у Купидона—какъ вѣтръ быстрыя крылья». «О, еслибъ въ ней было любящее сердце и теплая молодая кровь, тогда-бъ она была быстра, какъ мячъ; мои слова кидали бы ее къ моему любезному, его слова ко мнѣ». Какъ прекрасны эти стихи! какъ они восходятъ и несутся вмѣстѣ съ чувствомъ!

Славный монологъ: «Скорѣй, огненноногіе кони», — преисполненъ роскошнѣйшихъ образовъ; восторженное заклинаніе: «О ночь, прійди!—прійди, Ромео,—ты ясный день въ ночи!» — выражаетъ всю полноту энтузіастическаго одушевленія, стремленія къ возлюбленному, владѣющему всею душею ея,—но такъ, какъ только Юлія могла или стала бы выражать это въ смѣлой, прекрасной метафорѣ. Не должно притомъ забывать, что здѣсь Юлія не обращается ни къ слушателю, ни къ какой-либо повѣренной: это ея размышленія вслухъ, ея сокровенныя чувства. Признаюсь, меня всегда оскорблялъ недостатокъ вкуса и тонкаго чувства въ тѣхъ, которые съ грубою насмѣшкою, или изъ духѣ натянутаго, пошлаго жеманства (prudery), осмѣливаются осуждать этотъ чудный «гимнъ къ ночи», который Юлія говоритъ (breathed) въ тишинѣ и уединеніи своей комнаты. Она думаетъ вслухъ, — это

юное сердце, торжествующее побѣду свою. Въ ея пламенномъ увлеченіи, съ какимъ она взываетъ къ ночи, умоляетъ ее привести Ромео въ ея объятія,—лежитъ столько дѣтскаго простодушія, столько игриваго и фантастическаго въ образахъ и языкѣ, что все облекается очарованіемъ задушевности и невинности, — и ея нетерпѣніе, говоря ея собственнымъ выраженіемъ, есть настоящее нетерпѣніе «дитяти передъ праздникомъ, получившаго обновку, которой еще не даютъ ему надѣть». И въ эту самую минуту, когда все ея сердце и фантазія отдались блаженному ожиданію — входитъ кормилица съ вѣстью объ изгнаніи Ромео: въ быстромъ переходѣ отъ восхищенія къ отчаянію заключается могущественнѣйшее, поразительнѣйшее дѣйствіе. Тотъ же творящій духъ фантазіи, въ сценѣ съ монахомъ, собираетъ всѣ картины ужаса, какія только могутъ грезиться въ страшномъ снѣ: «О, вели мнѣ лучше спрыгнуть съ вершины той башни, чѣмъ обвѣнчаться съ Парисомъ; вели лучше идти туда, гдѣ живутъ разбойники, или спрятаться въ пещеру змѣй: скуй меня съ дикими медвѣдями, запри на ночь въ вертепъ, набитый человѣческими костями, вели мнѣ лучше сойти въ свѣже-вырытую могилу, завернуть меня съ мертвецомъ въ саванъ его, — я ужъ дрожу даже отъ одного разсказа объ этихъ ужасахъ». Но она тотчасъ прибавляетъ: «И я сдѣлаю все это безъ страха и нерѣшительности, лишь бы остаться чистою женою моего Ромео».

Въ сценѣ, когда она принимаетъ усыпительное питье, хотя ея духъ не оробѣлъ и рѣшительность не колеблется ни на минуту,—ея животворная фантазія вызываетъ страшныя созерцанія одно за другимъ, пока наконецъ, — что совершенно естественно въ такой душѣ, когда равновѣсіе ея потеряно, — постепенно ужасъ возвышается до безумія, воображеніе ея воплощаетъ свои собственныя страшныя похожденія, и она видитъ духъ Тибальта *).

Въ отдѣльныхъ мѣстахъ переполненная роскошь фантазіи даже можетъ показаться иногда чрезмѣрною, и однакоже глубокими и вѣрными основаніями защищаетъ Шлегель эту образную, разливающуюся противоположностями роскошь языка: и мнѣ она кажется очень естественною,—что бы критика ни говорила противъ ея вкуса и приличія. Теплота и живость фантазіи Юліи, которая, какъ яркій лучъ, играетъ на каждой сторонѣ ея характера, оживляютъ каждую строч-

*) Шлегель уподобляетъ Юлію, мужественно выпивающую усыпительное питье, послѣ того, какъ она развернула передъ собою въ страшныхъ картинахъ всѣ его возможныя послѣдствія,—Александру Македонскому, котораго знаменитый поступокъ съ врачемъ всѣмъ извѣстенъ.

ку, выговариваемую ею, каждую мысль претворяютъ въ картину и облекаютъ ея ощущенія въ живые, видимые образы,—эта теплота и живость фантазіи, при сильномъ, необыкновенномъ потрясеніи, при столкновеніи противорѣчащихъ чувствъ, естественно должны были перейти въ нѣкоторую изступленность выраженія *).

Что касается до окончанія драмы, которое было предметомъ множества критическихъ изслѣдованій,—то извѣстно, что Шекспиръ, слѣдуя старшимъ англійскимъ переводамъ, отдалился отъ оригинальной повѣсти Да-Порта **), и я готова вѣрить, что Да-Порта, давая Юліи пробуждаться отъ сна тогда, когда Ромео живъ еще.

---

*) Объ упомянутой мною картинѣ Шлегель замѣчаетъ, что она выходитъ изъ чувства, лишеннаго фантазіи, и которому все кажется неестественнымъ, что не соотвѣтствуетъ его вялой пустотѣ; ея идеалъ простаго и естественнаго поноса состоитъ изъ восклицаній, лишенныхъ всякой фантазіи и не переходящихъ за обыкновенную ежедневность. Но энергическія страсти электризуютъ всѣ силы души, и потому въ высшихъ натурахъ должны выражать себя необыкновенно и образно.

**) «Джульета» Луиджи Да-Порта была написана около 1520 года. Въ маленькой народной книгѣ, изданной въ 1565 г.,—за тридцать лѣтъ передъ тѣмъ, когда Шекспиръ написалъ свою трагедію,— имя Юліи упоминается какъ примѣръ вѣрной любви: «Юлія, благородная дѣвица города Вероны, любила Ромео, старшаго сына сиьора Монтекки и была съ нимъ тайно обвѣнчана. Потомъ Ромео отравился изъ любви къ ней, а она съ тоски по смерти его закололась книжколомъ». Эти слова, находящіяся на выноскѣ на поляхъ книжки, и въ которыхъ высказано вкратцѣ все содержаніе шекспировской пьесы, могли сдѣлать первое впечатлѣніе на фантазію его. Въ повѣсти Да-Порты катастрофа совершенно различна. Послѣ смерти Ромео, монахъ Лоренцо старается уговорить Юлію остаться роковое мѣсто гробовъ; она отказываетъ и, бросаясь на трупъ возлюбленнаго, рѣшительно сдерживаетъ свое дыханіе и умираетъ.—Въ исторіи о Ромео и Юліи нѣтъ ничего столь невѣроятнаго, что бы заставляло насъ сомнѣваться въ подлинности этого событія. «Веронцы», говоритъ Байронъ, въ одномъ письмѣ своемъ изъ Вероны, «упорно вѣрятъ въ истину этого событія, относя его къ 1303 году и показываютъ еще могилу. Это плоскій, открытый и частью развалившійся саркофагъ, съ сухими листьями внутри, находящійся въ дикомъ, запущенномъ монастырскомъ саду,—послѣ бывшемъ кладбищемъ,—а теперь опустошенномъ даже въ самыхъ могилахъ. Мѣстоположеніе, столь родственное преданію,—разрушенное, какъ любовь ихъ,—поразило меня». Байронъ могъ бы прибавить, что если бы и сама Верона съ своимъ амфитеатромъ и зданіями Палладіо была разрушена и сравнена съ землею, мѣсто, на которомъ стоитъ она, навсегда бы сохранилось, освященное памятью объ Юліи. Въ Италіи встрѣтилась я съ однимъ молодымъ человѣкомъ dans le genre romantique, который носилъ осколокъ съ могилы Юліи, обдѣланный въ перстень.

и во всей этой страшной послѣдней сценѣ между любовниками,—самъ измѣнилъ старое преданіе и романически украсилъ его. Но то, что бываетъ разительно въ разсказѣ, не всегда сильно дѣйствуетъ въ драмѣ, и я совершенно согласна съ Шлегелемъ, что Шекспиръ хорошо и мудро поступилъ, оставшись вѣрнымъ старинному преданію. Можемъ ли мы хоть на минуту усомниться, что тотъ, кто далъ намъ катастрофу Отелло и сцену бури въ «Лирѣ», принялъ и развернулъ это прибавочное, страшное событіе въ судьбѣ любящихся только для того, чтобы наполнить душу нашу ужасомъ,—неужели таково было его намѣреніе?—Очевидно, нѣтъ. Это такое событіе, что одинъ разсказъ о немъ укрощаетъ въ нѣжномъ сердцѣ всѣ скорби, пробуждая одно состраданіе». И въ самомъ дѣлѣ, это повѣсть любви и печали, а не душевной тоски и ужаса. Мы впередъ предвидимъ катастрофу,—и едва-ли желаемъ отвратить ее. Ромео и Юлія—должны умереть: судьба ихъ совершилась, они испили чашу жизни со всѣми ея неизъяснимыми радостями и страданіями, испили разомъ въ пламенной жаждѣ. Что имъ еще оставалось на этой землѣ? Юные, невинные, любящіе, любимые—они вмѣстѣ сходятъ въ могилу; но Шекспиръ сдѣлалъ эту могилу жертвенникомъ чистѣйшей любви, претерпѣвшей мученическую смерть—для молитвы всѣхъ сердецъ,—а не мрачнымъ вертепомъ, обитаемымъ привидѣніями муки, бѣшенства, отчаянія. Ромео и Юлія сохраняютъ нѣжную красоту свою и послѣ самой смерти: симпатія, внушаемая ими, не угнетаетъ насъ этимъ удушливымъ чувствомъ ужаса, для котораго въ искаженныхъ трагедіяхъ паденіе занавѣса становится душевнымъ облегченіемъ; но все страданіе улетучивается въ нѣжности и поэтической красотѣ картины. Послѣдняя рѣчь Ромео, надъ трупомъ своей супруги—не есть пенстовый бредъ разочарованнаго мальчика: въ ея глубокомъ паосѣ, въ ея восторженномъ отчаяніи, въ ея пламенной фантазіи лежитъ истинная роскошь любви и жизни.

Юлія, выпившая усыпляющее питье почти въ безуміи, пробуждается спокойною, въ полномъ присутствіи духа.—«Я помню хорошо, гдѣ я должна быть, я тамъ, гдѣ уже мой Ромео?» Глубокій сонъ, въ которомъ, въ продолженіи стольнихъ часовъ, были погружены ея чувства, успокоилъ ея нервы, охладилъ кипѣніе крови. Она пробуждается «какъ милое дитя, которому снилось о чемъ-то, обѣщанномъ ему его матерью», открываетъ глаза, чтобы спросить объ этомъ—«Гдѣ мой Ромео?» И получаетъ отвѣтъ: «Супругъ твой лежитъ мертвый на груди твоей...» Этого довольно: она сознаетъ вполнѣ весь ужасъ своего положенія и смотритъ на него съ спокойнымъ, рѣшительнымъ отчаяніемъ: она не говоритъ ни одного упрека монаху, ни о чемъ не раз-

спрашиваетъ, не жалуется,—ничего, кромѣ этого трогательнаго укора.—«О злой, все выпилъ, и не оставилъ мнѣ ни одной дружественной капли на помощь!» Ей остается одно только—умереть, и она умираетъ. Драма, открывшаяся враждою двухъ фамилій, оканчивается ихъ примиреніемъ надъ безжизненными тѣлами дѣтей ихъ: и никакое насильственное, страшное или раздирающее чувство не осмѣливается примѣшаться къ этому кроткому впечатлѣнію меланхоліи, остающемуся въ сердцѣ нашемъ, и которое Шлегель сравниваетъ съ единымъ, долгимъ, безконечнымъ вздохомъ.

«Юношеская страсть (говоритъ Гете, намекая на одну изъ своихъ прежнихъ склонностей), быстро воспламеняющая все существо наше, похожа на бомбу, брошенную ночью: тихо поднимается она блестящею линіею,—кажется, смѣшивается съ звѣздами неба и даже будто на минуту стоитъ между ними,—но наконецъ падаетъ, разрывается, разрушая и себя и все ее окружающее».

Любовь, созерцаемая съ своей поэтической стороны, есть соединеніе страсти и фантазіи, и потому всѣ свойства духа и сердца Юліи относятся къ одному изъ этихъ двухъ элементовъ, или къ обоимъ вмѣстѣ, развиваясь и разнообразясь съ движеніемъ драмы. Страсть сосредоточиваетъ всѣ ея врожденныя стремленія, горячія привязанности и силы души, которыя сообщаютъ характеру внутреннюю красоту, нравственную силу и индивидуальный интересъ; фантазія разрѣшаетъ эту чарующую мелодію въ блестящую, роскошную гармонію, облекающую характеръ своею лучезарностью, красотою, силою, свѣжестью и истиною. При всей безмѣрной способности къ привязанности и къ фантазіи, въ Юліи есть недостатокъ размышленія и нравственной энергіи, вытекающій изъ образа ея жизни и воспитанія, и дѣйствіе драмы, служа къ раскрытію этого характера, является только его естественнымъ и необходимымъ слѣдствіемъ. «Le mystère de l'existence, говорила г-жа Сталь своей дочери, c'est le rapport de nos erreurs avec nos peines».

II. Офелія.

Я помню столь же нѣжный взглядъ
И красоту еще земную.

Пушкинъ.

Женскія склонности, даже самыя сильныя, суть не болѣе, какъ чувства, когда онѣ развиваются безпрепятственно и ровно, и становятся страстями тогда только, когда встрѣчаютъ сопротивленіе и преграду.

Въ Юліи и Еленѣ (въ комедіи «Все хорошо, что кончится хорошо»), любовь есть собственно страсть, естественное влеченіе, бьющееся въ крови сердца и слитое съ глубочайшими источниками ея жизни; чувство, болѣе или менѣе условливаемое воображеніемъ, могущественная сила, возбужденная препятствіемъ, дѣйствующая на волю, одушевляющая всѣ прочія свойства духа, которыя съ своей стороны обратно дѣйствуютъ на нее. Таково совершеннѣйшее проявленіе любви, раскрытое въ сихъ двухъ характерахъ въ своихъ самыхъ разнообразныхъ, теплыхъ и блестящихъ краскахъ.

Въ Віолѣ (въ «Двѣнадцатой Ночи») и Пердитѣ (въ «Зимней Сказкѣ»), любовь, будучи не столь всеобъемлющею, является болѣе очищенною, болѣе чувствомъ, нежели страстію, сліяніемъ внутренняго стремленія и фантазіи; при чемъ сила разсудка (the reflecting power) и нравственная энергія развиты гораздо слабѣе. То же замѣчаніе можно приложить и къ Юліи и Сильвіи, въ «Двухъ Веронцахъ», но въ большей степени къ Германи и Еленѣ въ «Снѣ въ лѣтнюю ночь». Хотя любовь въ двухъ послѣднихъ характерахъ совершенно индивидуальна, но она принимаетъ въ нихъ фантастическій колоритъ сновидѣнія, принадлежащій цѣлой пьесѣ. Это не совсѣмъ страсть, но и не просто чувство, а какой-то восторгъ сновидѣнія, мечтаніе, которое волшебное заключеніе феи, словно для шутки, навѣваетъ и снова развѣваетъ.

Но бываетъ еще другое видоизмѣненіе чувства, возможное въ женской натурѣ, и его-то показалъ намъ Шекспиръ. Онъ представилъ два существа, въ которыхъ вся духовная и нравственная энергія, хотя и существуетъ, кажется скрытою и неразвитою: въ которыхъ любовь есть безсознательное стремленіе, а фантазія сообщаетъ только внѣшнее очарованіе и колоритъ, не составляя внутренней силы; въ которыхъ, наконецъ, женскій характеръ является разрѣшеннымъ на свои основныя, элементарныя начала—на скромность, грацію *) и нѣжность. Безъ нихъ женщина не есть женщина, по существо, по счастію, не имѣющее названія; съ ними же, хотя бы всѣ другія качества были безъдѣйственны, или вовсе не существовали, она все можетъ быть женщиной, потому-что онѣ суть вѣчныя качества, съ ко-

*) Этимъ словомъ я хотѣла бы опредѣлить то невыразимое нѣчто, пребывающее въ самой внутренности души, стремящееся къ доброму, прекрасному, истинному; то, что составляетъ противоположность простонародному, жесткому, искусственному; то, чѣмъ видимо облиты форма и движенія; что дышетъ совершенною невинностію и безсознательностію.

торыми насъ, женщинъ, Богъ послалъ въ міръ: онѣ могутъ быть испорчены дурнымъ воспитаніемъ, затемнены тяжелымъ, злымъ усердіемъ, могутъ быть ослѣплены преимущественнымъ развитіемъ какой нибудь особенной духовной силы, преобладаніемъ какой-либо страсти, но никогда не могутъ онѣ совершенно исчезнуть изъ женской души, пока она еще владѣетъ тѣми способностями, которыя дѣлаютъ ее существомъ, долженствующимъ отвѣчать передъ Создателемъ. Шекспиръ показалъ намъ, что эти основные женскіе элементы (скромность, грація, нѣжность), если развиваются подъ благотворнымъ, кроткимъ вліяніемъ, то образуютъ совершенное и счастливое женское существо:—такова Миранда. Но если они окружены, одинокія, бурями тяжкаго, несчастнаго жребія, тенетами и развращеніемъ свѣта, безъ силы сопротивляться, безъ воли дѣйствовать, безъ твердости страдать, то горекъ, печаленъ долженъ быть конецъ ихъ.

Офелія, бѣдная Офелія! до такой степени добрая, кроткая, прекрасная, что не должна бъ быть брошеною среди шиповъ этой ежедневности и изойти кровью на терніяхъ жизни! Что говорить с ней? краснорѣчіе умолкаетъ передъ нею! Подобная грустно сладостной мелодіи, долетающей къ намъ на крыльяхъ ночнаго безмолвія, и которую мы болѣе чувствуемъ, нежели слышимъ; благовонію фіалки, умирающей въ упоеніи ею на мгновеніе чувствъ; снѣжинкѣ, которая таетъ въ воздухѣ прежде, нежели коснется земли; легкой пѣнѣ, отдѣляемой отъ волны и исчезающей въ дыханіи вѣтра, —такъ предстоитъ намъ Офелія, столь чистая и нѣжная, что кажется, одно легчайшее прикосновеніе уже профанируетъ ее; столь освященная въ мысляхъ нашихъ самымъ тяжкимъ и горькимъ изъ всѣхъ человѣческихъ страданій, что мы едва осмѣливаемся слишкомъ близко созерцать ее. Любовь Офеліи, которую она ни разу не выговариваетъ, подобна тайнѣ, скрытой ею отъ себя самой и долженствующей умереть тайною въ нашихъ сердцахъ, такъ же, какъ въ ея собственномъ сердцѣ. Не словъ требуетъ ея страданіе, а слезъ; ея безуміе производитъ то же впечатлѣніе, какое мы чувствуемъ при видѣ дѣйствительнаго душевнаго разстройства: мы желали бы отворотиться, и въ святомъ, набожномъ участіи, въ болѣзненномъ состраданіи — закрыть глаза свои.

Болѣе нежели всякій другой характеръ, нарисованный Шекспиромъ (кромѣ одного Гамлета), характеръ Офеліи заставляетъ насъ забывать поэта въ его собственномъ созданіи. Каждый разъ, созерцая Офелію, чувствуешь живую истину ея дѣйствительнаго существованія, безъ всякаго соотношенія къ движной силѣ, возвавшей ее къ жизни. Впечатлѣніе (и какое впечатлѣніе!) производится такими про-

стыми средствами, такими кроткими, немногими чертами, что мы вовсе не обращаемъ на нихъ вниманія: они такъ чисто-естественны, такъ безхитростны и въ то же время такъ глубоки, что намъ кажется, какъ замѣчаетъ Газлитъ, будто мы перенесены въ старинныя баллады; мы забываемъ, что эта совершенная безыскусственность есть высочайшее и полное торжество искусства.

Въ драмѣ, Офелія молодая дѣвушка, въ ранней юности, изъ тихой жизни привезенная ко двору *) грубому, пышному и развратному, какіе бывали въ старинныя времена. Она представлена непосредственно къ королевѣ, и, какъ кажется, ея любимица. Привязанность преступной королевы къ этому милому, невинному существу, есть одна изъ тѣхъ прекрасныхъ, примиряющихъ чертъ, одинъ изъ тѣхъ глубоко проницающихъ взоровъ въ тайники женскихъ натуръ, какіе находимъ мы только у одного Шекспира. Гертруда, еще не до того павшая, чтобъ въ сердцѣ ея изсякло всякое, малѣйшее чувство добродѣтели, кажется, смотритъ съ кроткимъ и вмѣстѣ меланхолическимъ радушіемъ на милое созданіе, предназначаемое ею въ невѣсты своему сыну, и сцена, въ которой она сплетъ цвѣты на могилу Офеліи, противоположностію поэзіи и чувства съ характеромъ, производитъ такое неожиданное, поражающее дѣйствіе, а вмѣстѣ столь простое и естественное, что глаза наполняются слезами и сердце сжимается и трепещетъ, словно слышится пѣніе соловьевъ въ рощѣ страшныхъ Эвменидъ **).

Отецъ Офеліи, камергеръ Полоній, хитрый, осмотрительный, гибкій, тщеславный, болтливый старый придворный, не есть ли именно такой человѣкъ, который можетъ послать своего сына посмотрѣть на свѣтъ, научиться всему, чему тамъ научиться можно, и худому и доброму, и въ то же время держать дочь свою сколько возможно—далѣе отъ всякаго соприкосновенія съ этимъ свѣтомъ, который онъ такъ хорошо знаетъ? Такъ что Офелія, привезенная ко двору, кажется въ своей миловидности и совершеннѣйшей чистотѣ подобна серафиму, слетѣвшему съ горныхъ предѣловъ, и даже на землѣ еще вѣющему зефиромъ неба. Когда ея отецъ и братъ находятъ нужнымъ предостеречь ея простодушіе, дать ей урокъ житейской мудрости, научить ее «не расточать своего дѣв-

*) Въ оригинальномъ разсказѣ «History of Amleth the Dane, изъ котораго Шекспиръ почерпнулъ содержаніе для своей драмы, введена женщина, какъ орудіе для обольщенія Гамлета, у которой нѣтъ ни тѣни сходства съ Офеліею.

**) Софокла, «Эдипъ въ Колонѣ», сцена 1.

ственнаго присутствія съ Гамлетомъ», увѣрить ее, что «гамлетовы клятвы лишь для обмана носятъ образъ священныхъ клятвъ», мы тогда уже чувствуемъ, что всѣ эти предостереженія и увѣренія—слишкомъ поздни; потому-что съ той самой минуты, когда является она среди мрачнаго столкновенія преступленія, мести и сверхъестественныхъ ужасовъ, мы предчувствуемъ уже, какова должна быть судьба ея. Однажды на озерѣ Мурано видѣла я голубя, закружившагося въ бурѣ; можетъ быть, онъ былъ очень молодъ, можетъ быть, недоставало у него силъ долетѣть до дому, или инстинкта, предчувствующаго приближеніе грозы. Съ состраданіемъ смотрѣла я, какъ онъ вертѣлся туда и сюда, бѣдная птичка!—бился своими маленькими, серебристыми крылышками противъ черныхъ, грозовыхъ облаковъ, и наконецъ, ослѣпленный, испуганный молніею, обезпамятѣвшій, схваченный вихремъ, упалъ въ темныя, мутныя волны и навсегда поглощенъ былъ ими. Я вспомнила тогда объ участи Офеліи, и теперь, когда я о ней думаю, все вижу бѣднаго голубка, какъ онъ бьется слабыми крылышками противъ непреодолимаго вихря и падаетъ, обезпамятѣвшій, при страшныхъ ударахъ грозы. Такова безпомощность Офеліи, пробуждающая въ насъ столь глубокое состраданіе, потому-что безпомощность эта вытекаетъ только изъ ея невинности, а не изъ слабости. Офелія такъ молода, что ни умъ ея, ни тѣло не достигли еще зрѣлости; она сама не знаетъ чувствъ своихъ, а они уже развились въ ней преждевременно въ полной силѣ, когда у ней самой нѣтъ еще силы выносить ихъ. Скорбь и любовь терзаютъ и разрушаютъ тонкую, нѣжную ткань ея существованія, какъ огнистая влага, налитая въ кристальный сосудъ. Она говоритъ очень мало, и все, что ни говоритъ она, кажется, болѣе скрываетъ движенія ея сердца, нежели обнаруживаетъ ихъ; и однакожъ, эти немногія слова такъ глубоко погружаютъ насъ въ ея характеръ, раскрываютъ все, что происходитъ внутри ея, какъ будто бы она сама, съ пламеннымъ краснорѣчіемъ Юліи, обнаружила предъ нами всю душу свою. Въ Юліи страсть кажется врожденною частію ея бытія, какъ сверкающая молнія принадлежитъ грозовому облаку, и мы не можемъ представить ее себѣ иначе, какъ съ черными, лучезарными очами, южнымъ, тиціановскимъ созданіемъ, тогда какъ въ Офеліи мы явственно узнаемъ задумчивую, со свѣтлыми кудрями, голубоокую дочь сѣвера, которой сердце, кажется, боится страсти, вдохнутой ею, которая болѣе сознаетъ, что она любима, нежели то, что она сама любитъ, и однакожъ въ тихихъ глубинахъ своего юнаго сердца гораздо сильнѣе любитъ, нежели сама любима.

Когда ея братъ предостерегаетъ ее отъ Гамлетовой привязанности:

А что до мнимой Гамлетовой страсти, *)
Считай ее игрою крови, модой,
Фіалкою въ веснѣ его природы,
Перворожденнымъ юности цвѣткомъ.
Прекраснымъ, свѣжимъ,—но минутнымъ только,
Съ минутною красой и ароматомъ.—

отвѣчаетъ она какъ-бы въ полу-сознаніи:

И небомъ?

ЛАЭРТЪ.

Такъ, не болѣ.

Лаэртъ заключаетъ свои предостереженія превосходнымъ мѣстомъ, въ которомъ самый тонкій смыслъ, прекраснѣйшій совѣтъ—облечены въ роскошнѣйшую поэзію:

Дѣвицѣ скромной много и того,
Когда красы ея увидитъ мѣсяцъ;
Злословіе разитъ и добродѣтель:
Нерѣдко червь спѣдаетъ чадъ весны,
Когда еще ихъ цвѣтъ не распустился,
И на зарѣ росистой юныхъ лѣтъ
Всего сильнѣй свирѣпствуетъ зараза...

Офелія отвѣчаетъ съ тою же скромностію, но вмѣстѣ съ нѣкоторымъ невольнымъ признаніемъ, что опасенія его не совсѣмъ безъ основанія:

Спасительный урокъ сей
Мнѣ будетъ стражемъ сердца: но, мой братъ,
Не будь и ты, какъ строгій проповѣдникъ:
Тернистый путь мнѣ указуя къ небу,
И тутъ же самъ въ безумномъ своевольствѣ,
По розовой тропѣ утѣхъ блуждая,
На перекоръ словамъ своимъ.

Когда, тотчасъ послѣ, отецъ ея спрашиваетъ ее объ этомъ предметѣ и выпытываетъ у нея признаніе въ Гамлетовой любви къ ней

*) Мы слѣдуемъ здѣсь переводу г. Вронченки, близкому (по возможности) и прекрасному. Жаль только, что тяжеловатость языка во многихъ мѣстахъ такъ рѣзко противорѣчитъ Шекспировской легкости.

въ прерывистыхъ словахъ, произносимыхъ ею неохотно, съ застѣнчивостію,—она ни одного слова не говоритъ о своей любви къ нему. Вся эта сцена ведена съ невыразимою, тонкою нѣжностію: это одно изъ тѣхъ положеній, обыкновенныхъ у Шекспира, въ которыхъ мы насквозь видимъ все, что происходитъ въ душѣ дѣйствующаго лица, тогда какъ оно само нисколько не сознаетъ себя. Такъ, Офелія, въ то время, какъ признаетъ всю силу склонности Гамлета къ ней, сама не замѣчаетъ, какое глубокое впечатлѣніе эта склонность сдѣлала на нее, не замѣчаетъ, съ какою полною любовію она отвѣчаетъ ей:

ПОЛОНІЙ.

Что такое съ нимъ у васъ? Скажи мнѣ.

ОФЕЛІЯ.

Онъ говорилъ, любезнѣйшій родитель,
О склонности своей ко мнѣ.

ПОЛОНІЙ.

О склонности? Послушай! Ты болтаешь
Какъ новичекъ въ такомъ опасномъ дѣлѣ.—
Что жъ? Ты конечно склонности сей вѣришь?

ОФЕЛІЯ.

Я и сама не знаю, что подумать.

ПОЛОНІЙ.

Такъ вотъ, узнай же! Думай, что глупа ты;
Что склонности, не стоющія гроша,
Ты за наличныя пріемлешь деньги.
Склонися-ка къ разсудку, иль, (насильно
Несчастное удерживая слово)
Людей ты склонишь къ мысли, что дуракъ я

ОФЕЛІЯ.

Но онъ свою представилъ мнѣ любовь
Въ столь добромъ видѣ—

ПОЛОНІЙ.

Да, «видомъ» это звать ты можешь! Дальше.

ОФЕЛІЯ.

И подкрѣплялъ притомъ свои слова
Обѣтами и клятвою святѣйшей.

ПОЛОНІЙ.

Да! сѣти на перепеловъ! однажды навсегда,
Я не хочу, чтобъ оскверняла болѣ
Ты хоть одно мгновеніе досуга
Бесѣдой съ Гамлетомъ, или свиданьемъ.
Смотри, сего я требую. Ступай!

ОФЕЛІЯ.

Я повинуюсь.

Кромѣ своей внутренней прелести, характеръ Офеліи имѣетъ еще особенную, относительную красоту и нѣжность при соединеніи съ характеромъ Гамлета, человѣка глубочайшаго духа, находящагося въ борьбѣ съ силами сего міра. Слабость его воли, непостоянство его намѣреній, его созерцательная раздражительность, острая сила мысли, безпрестанно уклоняющаяся отъ дѣйствія и безпрестанно углубленная въ размышленіе о совершеніи его,—все это, соединенное съ безмѣрною мощію его духа, дѣлаетъ его невыразимо-привлекательнымъ, и однакожь я сомнѣваюсь, могла ли бы какая женщина, даже способная понять и оцѣнить такого человѣка, страстно полюбить его. Представимъ себѣ, напримѣръ, нѣкоторые изъ прекраснѣйшихъ и разительнѣйшихъ женскихъ характеровъ Шекспира въ непосредственномъ отношеніи съ Гамлетомъ: кроткая Дездемона никогда не спѣшила бы оканчивать свои хозяйственныя занятія для того, чтобъ слушать его философическія созерцанія, его мрачную борьбу съ своимъ собственнымъ духомъ. Женщина какъ Порція, изучала бы его: Юлія его жалѣла бы: Розалинда съ улыбкою послала бы его къ меланхолическому Жаку; Беатриче расхохоталась бы на него: Изабелла стала бы съ нимъ разсуждать: Миранда могла бы только удивляться ему:—только Офелія можетъ любить его. Офелія, молодая, прекрасная, неопытная дѣвушка, столь легко поддающаяся всякому впечатлѣнію, нѣжно-простодушная, глубокая и довѣрчивая въ своей невинности, любитъ Гамлета, и не того Гамлета, какимъ онъ былъ дѣйствительно, а какимъ онъ казался ей—милаго, высокообразованнаго принца, на котораго она привыкла видѣть всѣ глаза устремленными съ надеждою и удив-

леніемъ, «ожиданіе и цвѣтъ прекрасной страсти», «звѣзду двора», при которомъ была; перваго, отъ котораго она услышала сладкія рѣчи любви... и что можетъ быть естественнѣе, что она любитъ его?

Однакожь вовсе неудивительно, что тогда, какъ никто не сомнѣвается въ любви Офеліи къ Гамлету, хотя ни она, ни другіе ни разу не говорятъ о ней опредѣлительно, любовь Гамлета къ Офеліи составляетъ предметъ спора,—не смотря на то, что она сама признается, какъ Гамлетъ говорилъ ей о любви своей и «подкрѣплялъ слова свои святыми клятвами; не смотря на то, что самъ Гамлетъ пишетъ въ письмѣ къ ней, читаемомъ Полоніемъ королю и королевѣ, что онъ ее «больше всего на свѣтѣ любитъ»: не смотря на то, что онъ самъ выражается въ дикомъ изступленіи

Я любилъ
Офелію, какъ сорокъ тысячъ братьевъ
Любить не могутъ...

И при всемъ этомъ я слыхала вопросы сомнѣвающихся, даже слыхала отрицаніе любви Гамлета къ Офеліи. Авторъ превосходныхъ замѣчаній о драмѣ и характерѣ Гамлета, равнымъ образомъ склоняется къ отрицательному мнѣнію. Такъ какъ эти замѣчанія напечатаны въ періодическомъ изданіи *) и не могутъ быть у всякаго подъ рукою, то я съ радостію пользуюсь случаемъ сообщить изъ этой возвышенной критики то, что относится къ моему предмету.

«Мы обращаемся къ самой драмѣ, и мысли стремятся на насъ какъ волны, воздымаемыя сильнымъ вѣтромъ. Приливъ и отливъ души шекспировой дышетъ тѣмъ торжественнымъ величіемъ всемощно дѣйствующей природы; и даже тамъ, гдѣ не понимаемъ его, мы должны говорить о немъ съ набожнымъ смиреніемъ, убѣжденные, что темнота, недающая намъ созерцать сотворенные имъ міры во всей ихъ ясности, заключается только въ ограниченности нашего собственнаго духа, а не въ погрѣшности его, великаго волшебника. Самъ Шекспиръ, если бъ былъ столь же великимъ критикомъ, какъ поэтомъ, не могъ бы написать отчетливаго сужденія о Гамлетѣ. Такому идеальному и вмѣстѣ столь реальному образу могли дать свѣтъ и тѣнь однѣ только краски поэзіи. Если какой либо характеръ находится въ соотношеніи единственно только съ этимъ міромъ и его событіями, если на него дѣйствуютъ предметы ощутительнаго, живаго существованія, и

*) Blackwood's Magazine, vol II.

онъ обратно на нихъ, тогда мы видимъ его опредѣлительно, ясно: какъ будто бы онъ изваянъ въ матеріальную форму, какъ будто въ немъ лежитъ часть опредѣленныхъ, положительныхъ признаковъ тѣхъ предметовъ, которыми онъ наполнялъ свои чувства и страсти. Въ такихъ случаяхъ мы видимъ индивидуальную душу, видимъ опредѣленнаго человѣка, можемъ ихъ описать, можемъ сообщить постороннему наше знаніе о нихъ. Но какъ передать въ словахъ такую чистую, прекрасную, такую идеальную отвлеченность, каковъ Гамлетъ? Конечно, мы можемъ представить себѣ вообще его царственный образъ, превосходившій всѣхъ мужественною красотою, и убрать его всѣми возможными совершенствами, можемъ въ каждомъ его движеніи видѣть будущаго короля—

Зерцало правовъ, образецъ всему,
Цѣль наблюденій общихъ.

«Но когда мы проникаемъ въ духъ его, сдѣлаемъ его созерцанія своими созерцаніями, пройдемъ вмѣстѣ съ нимъ до предѣловъ вѣчности, станемъ съ нимъ блуждать по мертвящему, волнующемуся морю отчаянія, вознесемся въ чистѣйшія свѣтозарныя сферы мысли человѣческой, восчуствуемъ вмѣстѣ съ нимъ проклятіе при видѣ преступленія, трепетное блаженство при размышленіи о невинности, нѣжной кротости и красотѣ; выйдемъ вмѣстѣ съ нимъ изъ всѣхъ возвышенныхъ мечтаній, взлелѣянныхъ благороднымъ духомъ въ храмахъ мудрости и философіи, для того, чтобъ внезапно вступить въ мрачное жилище грѣха, кровосмѣшенія и убійства; содрогаемся съ нимъ надъ разбитыми и разсѣянными обломками самыхъ лучшихъ созданій его фантазіи; очутимся, подобно ему, изъ спокойныхъ, возвышенныхъ и освѣжающихъ размышленій въ самой внутренности ужаса и скорби; перенесемся за нимъ на ту страшную грань, гдѣ преступленіе и томительная борьба нашего смертнаго міра непосредственно соприкасаются съ міромъ замогильнымъ; почувствуемъ вліяніе ужасновеличавой тѣни, налегшее на каждую мысль нашу; станемъ въ среду страшной битвы между всѣми возбужденными страстями человѣчества въ душѣ человѣка,—битвы, гдѣ каждая страсть попеременно то побѣждаетъ, то падаетъ,—когда мы сообразимъ все это, то не сознаемъ ли невозможности вполнѣ характеризовать сію возвышенную драму, или таинственное существо,—ее движущее? Въ немъ, въ его характерѣ и положеніи заключены сосредоточенно всѣ интересы человѣческіе; едва-ли есть какая черта слабости или величія, за которыя любимъ мы нашихъ лучшихъ друзей, какой не нашлось бы въ Гам-

летѣ. Несомнѣнно что Шекспиръ любилъ его болѣе всѣхъ другихъ своихъ созданій. Какъ только онъ появляется на сцену, мы удовлетворены; сходитъ онъ съ нея—мы съ сердечнымъ нетерпѣніемъ ждемъ его возврата. Это единственная пьеса, которая вся—почти состоитъ изъ характера одного только лица. Зналъ ли кто такого Гамлета въ дѣйствительной жизни? Но кто, не смотря на идеальность этого характера, не чувствуетъ его дѣйствительности? Въ этомъ-то и чудесное. Мы думаемъ о немъ, не потому что онъ былъ остроуменъ; любимъ его не за то, что въ немъ было столько меланхоліи, столько сыновней любви: мы любимъ его за то, что онъ существовалъ, былъ самимъ собою, вотъ этимъ Гамлетомъ. Въ этомъ то и заключается вся цѣлость впечатлѣнія. Я думаю, что во всякомъ другомъ характерѣ, трагическомъ или эпическомъ, содержаніе драмы входитъ частію въ понятіе о немъ; въ одномъ Гамлетѣ глубокій и непрерывный интересъ составляетъ самоуразумѣніе Гамлета. Это, кажется, происходитъ не столько отъ особенно-превосходнаго рисунка характера, сколько отъ глубочайшаго объятія индивидуальной человѣческой жизни,—можетъ быть единственнаго изъ всѣхъ человѣческихъ произведеній. Намъ предстоитъ существо, исполненное сокровеннѣйшихъ родниковъ мысли, чувства, дѣйствія, которыя лежатъ гораздо глубже, нежели мы можемъ открыть ихъ. Родники эти исходятъ изъ непроницаемыхъ глубинъ, и въ этихъ непаемыхъ глубинахъ, кажется, пребываетъ какое то единство существованія, которое мы не можемъ распознать явственно и опредѣлительно, но мы чувствуемъ это единство, и нѣкоторыя несоединяемыя обстоятельства, посящіяся по поверхности его дѣйствій, безсильны возбудить въ насъ сомнѣніе въ общей истинѣ всей картины».

Все это превосходно, краснорѣчиво, совершенно истинно; но критикъ замѣчаетъ далѣе, что «въ Офеліи нѣтъ ничего такого, что бы могло сдѣлать ее предметомъ могущественной страсти для такого величественнаго духа, какъ Гамлетъ».

Хотя неохотно и даже съ нѣкоторою недовѣрчивостію къ себѣ, отклоняюсь я отъ критика, который можетъ такъ чувствовать и писать, но полагаю, что любовь Гамлета къ Офеліи глубока, истинна и именно такова, какую такой человѣкъ, какъ Гамлетъ, можетъ чувствовать къ такой женщинѣ, какъ Офелія.

Когда язычники хотѣли изображать своего Зевса облеченнымъ во всѣ олимпійскіе ужасы, то представляли его съ орломъ и вооружали молніями; но когда въ священномъ писаніи описывается пришествіе Высочайшаго Существа во славѣ Его, то херувимы несутъ Его на кры-

лахъ, и символъ Его—голубь. Такъ святая религія наша, открывшая въ душѣ человѣческой тайны болѣе глубокія, нежели тѣ, о которыхъ мечтала философія до тѣхъ поръ, пока не пошла объ руку съ религіею,—научила насъ такъ же благоговѣть передъ символами чистоты и невинности, какъ въ древнія времена благоговѣли предъ символами силы. Потому я думаю, что мощный, глубокомысленный умъ, даровитый, возвышенный, проницательный духъ Гамлета могъ быть представленъ безъ малѣйшей утраты своего величія, покоющимся на нѣжной, дѣвственной невинности Офеліи, со всѣмъ глубочайшимъ блаженствомъ, съ какимъ только возвышенная натура созерцаетъ добродѣтель совершеннѣйшую и несознающую своего совершенства. Что Гамлетъ смотритъ на Офелію именно съ этого рода нѣжностію, что онъ любитъ ее тою глубокою, сокровенною любовію, какая только свойственна природѣ болѣе склонной къ созерцанію и чувству, нежели къ страсти и дѣйствію, въ этомъ я убѣждена, и убѣжденіе мое усиливалось при каждомъ чтеніи драмы.

Вопросъ о томъ, есть ли, или нѣтъ въ умѣ Гамлета слѣды безумія—составляетъ предметъ спора между критиками, философами и даже врачами. Мнѣ кажется, что Гамлетъ вовсе не такъ разстроенъ, чтобъ переставалъ быть отвѣтственнымъ человѣческимъ существомъ: тогда бы онъ былъ слишкомъ жалокъ: но я скорѣе полагаю, что душа его потрясласъ и лишилась своего равновѣсія, отдичала отъ ужасовъ его положенія, — ужасовъ, которые его тонкій и острый умъ, его могущественная фантазія, его склонность къ меланхоліи еще болѣе увеличиваютъ, и вмѣстѣ лишаютъ его силы выносить ихъ, и силы «возстать противъ золъ и разомъ ихъ окончить». Мы не видимъ его любовникомъ, или такимъ, какимъ прежде знала его Офелія, потому что то время, когда онъ открылъ ей любовь свою, лежитъ прежде начатія драмы, прежде появленія на землѣ духа отца его: Гамлетъ стоитъ предъ нами уже погруженный въ море душевной тревоги, борьбы, ужасовъ. Чуждый всякаго угрызенія совѣсти, онъ выноситъ все ея страшное дѣйствіе: чуждый преступленія, онъ мучится всѣмъ стыдомъ его. Негодованіе отъ преступленія, которое онъ призванъ отомстить, и отомщеніе котораго противно природѣ его, поставило его въ борьбу съ самимъ собою; сверхъестественное явленіе потрясло всю его душу въ самыхъ сокровеннѣйшихъ глубинахъ ея; все другое — всѣ интересы, всѣ надежды, всѣ привязанности кажутся ему пустыми и суетными, когда величавая тѣнь поднимается со стономъ изъ подземныхъ мукъ своихъ «потрясать его мыслями, которыхъ душа обнять не въ силахъ». И любовь его къ Офеліи отброшена имъ въ число тѣхъ сует-

ныхъ, безумныхъ воспоминаній, которыя онъ свято клялся изгладить въ сердцѣ и умѣ. Ему не приходитъ въ голову соединить свою страшную судьбу съ судьбою Офеліи: онъ не можетъ жениться на ней, не можетъ открыть ей—существу юному, нѣжному, невинному—ужасное вліяніе, измѣнившее все направленіе его жизни, всѣ его намѣренія. Въ разсѣяніи своемъ, онъ переходитъ за черту горькой, тяжкой роли, которую наложилъ на себя, и уподобляется судьѣ ареопага, который, будучи занятъ важными дѣлами, отогналъ отъ себя маленькую птичку, искавшую убѣжища на груди его, и такою жестокостью невольно убилъ ее.

Въ первой сценѣ 3-го дѣйствія, въ которой Гамлетъ безумнымъ образомъ оскорбляетъ Офелію и самому себѣ дѣлаетъ упреки, она говоритъ очень мало: только два краткіе отвѣта даетъ она на его дикія, отрывистыя рѣчи:

Гамлетъ.

«Я нѣкогда любилъ тебя».

Офелія.

«Да, принцъ, вы заставили тому меня вѣрить».

Гамлетъ.

«А вѣрить было не должно: добродѣтель никогда не прививается къ природному нашему стеблю столь сильно, чтобъ вкусъ его вовсе въ насъ не отзывался. Я не любилъ тебя».

Офелія.

«Тѣмъ болѣе я была обманута».

Кто видѣлъ Сиддонсъ въ роли Офеліи—никогда не забудетъ цѣлаго міра сердечности, любви, скорби, отчаянія, лежащаго въ этихъ двухъ простыхъ фразахъ. Здѣсь, и въ рѣчи съ самой собою, гдѣ она говоритъ:

И мнѣ, изъ дѣвъ несчастнѣйшей, испившей
Чарующихъ его обѣтовъ сладость —

находятся единственные во всей пьесѣ намеки на нее самое и ея чувство; но эти намеки, выговоренные почти безъ всякаго сознанія, содержатъ въ себѣ откровеніе цѣлой жизни любви, раскрываютъ тайную тяжесть сердца, разрывающагося отъ своей собственной скрытой

скорби. Она считаетъ Гамлета помѣшаннымъ; она отвержена, оскорблена тѣмъ, кому отдала свое молодое сердце со всѣми его надеждами и желаніями; ея отецъ убитъ рукою ея любезнаго, какъ предполагаютъ, въ припадкѣ безумія. Безвыходно запутана она въ ткань ужасовъ, которыхъ она не понимаетъ; слѣдствіе является неминуемымъ...

Что сказать о постигшемъ ее потомъ безуміи? Трогательная, поразительная картина души, вполнѣ, безнадежно разбитой! Бываетъ бѣшенство возмущенной страсти; бываетъ сумасшествіе отъ одной напряженной, постоянной мысли; есть помѣшательство лихорадочнаго состоянія; — но разстройство ума Офеліи совершенно различно отъ нихъ,—это не прекращеніе, но совершенное разрушеніе умственныхъ силъ, полное безуміе, какое, какъ извѣстно медикамъ, часто слѣдуетъ за иными страшными душевными потрясеніями. Констанція непстова, Лиръ помѣшанъ, но Офелія безсмысленна! Ея кроткій умъ лежитъ предъ нами разрушеннымъ... горестный видъ! Ея дикая, блуждающая фантазія, ея прерывистыя рѣчи безъ всякой цѣли, ея быстрые переходы отъ веселья къ горести, безъ всякой причины, безъ малѣйшаго повода къ тому, ея отрывки изъ старыхъ балладъ, какими, можетъ быть, кормилица убаюкивала ее въ дѣтствѣ,—все такъ истинно живо, что мы забываемъ удивляться, и можемъ только плакать. Лишь во власти только одного Шекспира до того примирить такую картину, что мы не можемъ глазъ отвести отъ нея:

> Печаль и грусть, и гнѣвъ, и самый адъ
> Она въ прелестный облекаетъ образъ.

Что въ безуміи своемъ она измѣняетъ свое скромное молчаніе на пустыя рѣчи, свою нѣжную, дѣвственную кротость на рѣзкое, тревожное безпокойство, раздражающееся отъ малѣйшей соломенки; что она говоритъ и поетъ то, чего никогда не могла бы выговорить, будучи въ умѣ, — все это далеко отъ непристойности, а скорѣе обнаруживаетъ разительную черту истинной жизни. Это одни изъ признаковъ помѣшательства такого рода, какъ увѣряютъ врачи. Я сама видѣла этому примѣръ въ одной молодой дочери квакера, сходной характеромъ своимъ съ Офелісю и помѣшавшейся отъ подобной же причины.

Все дѣйствіе драмы несется подобно потоку, влекущему въ своей мрачной, неотразимой стремительности всѣ лица драмы къ катастрофѣ, которая не отъ воли человѣческой, и кажется свѣже вырытою могилою для нихъ уготованною, въ которую ввергается всѣ—и добрые, и

злые *). Характеръ Гамлета сравнивали съ характеромъ греческаго Ореста, или скорѣе противополагали его сему послѣдему, такъ какъ оба они призваны отомстить преступленіе преступленіемъ и оба мучатся грызущими душу сомнѣніями: равнымъ образомъ, по моему мнѣнію, характеръ Офеліи носитъ на себѣ нѣкоторую родственность съ Ифигеніею **), принимая и здѣсь въ соображеніе то же различіе между классическою и романтическою концепціею картины. Ифигенія ведется на жертву въ своей беззащитной нѣжности, грустной прелести, дѣвственной невинности: осужденная погибнуть неумолимыми силами, опутавшими судьбу ея преступленіями и борьбою, въ которыхъ она участвуетъ только тѣмъ, что страдаетъ: и здѣсь — бѣдная Офелія, «разрозненная съ самой собою и кроткимъ умомъ своимъ», является подобною безпорочной, святой жертвѣ, принесенной таинственнымъ, неумолимымъ судьбамъ. «Таково уже свойство преступленія», говоритъ Гете, «что оно разливаетъ свою погибель и на самую невинность, какъ добродѣтель расточаетъ свои благословенія даже и на тѣхъ, которые не заслуживаютъ благословенія; а виновники обоихъ, сколько мы можемъ видѣть, остаются ни наказанными, ни награжденными». Но вѣдь надъ нами есть небо!..

VI.

ШЕКСПИРЪ, КАКЪ ЧЕЛОВѢКЪ И ЛИРИКЪ.

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that nature might stand up
And say to all the world: This was a man.

(Жизнь его была кротка, и стихіи такъ соединились въ немъ, что природа могла бы встать и сказать цѣлому міру: «вотъ былъ человѣкъ!»)

Шекспиръ, въ «Юліи Цезарѣ».

Все глубочайшее и величайшее духа человѣческаго исходитъ изъ нѣдръ таинства, такъ же, какъ и физическое существованіе духа; особенно бываетъ замѣчательно, что во внѣшней жизни людей истинновеликихъ, не смотря на жадныя изслѣдованія, остается столько не-

*) Гете—въ сужденіи о Гамлетѣ, въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ».
**) «Ифигенія въ Авлидѣ». Эврипида.

разгаданнаго, столько пробѣловъ. Такъ и съ Шекспиромъ. Мы едва въ силахъ уловить въ нѣдрахъ таинствъ, гдѣ скрыта его личность, лишь одинъ отрывочныя, улетучивающіяся черты ея, а многія стороны его духа, его человѣческая индивидуальность, остаются для него загадкою. И дѣйствительно, созданія его дивной творческой силы предстоятъ словно замурованные въ сталь исполинскіе замки, въ которыхъ самое достовѣрнѣйшее свидѣтельство ихъ дѣйствительнаго существованія нисколько не ослабляетъ вѣры въ ихъ баснословное происхожденіе. Не отраженіе міра,—эти созданіе сами суть объективные міры, обращающіеся на своихъ собственныхъ осяхъ: а духъ, сотворившій ихъ, забывая себя въ своемъ преображеніи, весь преданный своему творчеству, кротко, блаженно взираетъ на безконечно разнообразную жизнь своихъ созданій. Смѣлое ли дѣло: столько поэтическихъ произведеній, обнаруживающихъ такую самостоятельную, неимовѣрную силу, заключающихъ въ самихъ себѣ великіе законы своего движенія, и такъ совершенно отрѣшенныхъ отъ личности творца своего! Кромѣ гомерическихъ пѣсень и нибелунговъ, въ литературѣ всѣхъ народовъ нѣтъ ни одного примѣра въ этомъ родѣ. Но тѣ поэмы требуютъ совсѣмъ иного взгляда: принадлежа младенческой эпохѣ человѣческаго развитія, онѣ болѣе относятся къ духу цѣлаго народа, нежели къ поэтическому генію одного человѣка. Кромѣ ихъ нельзя указать ни на одно произведеніе, при которыхъ бы можно было забыть творца его. Есть родъ критики, какъ у французовъ, которая сличаетъ личность поэта съ его произведеніями, и въ исторіи его жизни находитъ тотъ или другой мотивъ его поэтическаго творчества. Въ такой критикѣ есть, можетъ быть, своя хорошая сторона, потому что въ ближайшемъ знаніи собственныхъ обстоятельствъ и положеній поэта, какъ человѣка, лежитъ часто особенная привлекательность, иногда причинность и тайный или явный источникъ его творчества. Но драмы Шекспира предстоятъ цѣлымъ, отдѣльнымъ міромъ, за самостоятельно могучею жизнію котораго творецъ совершенно отрицаетъ личность свою.

Мы особенно рады предпріятію Кетчера, — огромному предпріятію—перевести Шекспира. Переводъ міроваго поэта является у насъ въ такое время, когда литература наша находится въ такомъ хаотическомъ броженіи, при самомъ неопредѣленномъ направленіи вкусовъ, понятій, сужденій, и, главное, при совершенномъ отсутствіи образованія, основаннаго на наукѣ, или на изученіи великихъ явленій поэзіи и жизни. У насъ ужъ даже есть и такъ называемые ученые, которые, подобно совамъ, безсильнымъ выносить дневной свѣтъ—принялись кричать, что Западъ гніетъ, что въ немъ народился антихристъ,

что намъ уже нѐ чему учиться у Запада, что намъ надо выдумать свою философію. Въ этихъ людяхъ кракобѣсіе (впрочемъ, понятное) дошло до того, что имъ уже ничего не стоитъ говорить о томъ, чего они не понимаютъ и даже не предчувствуютъ, клеветать на цѣлую философскую систему, о которой они узнали изъ чужой брошюрки, написанной въ духѣ мистической инквизиціи. Но отворотимся отъ этихъ нечистыхъ явленій и порадуемся, надѣясь, что созерцаніе духовно-прозрачныхъ, исполненныхъ всей роскоши природы твореній британскаго поэта, можетъ быть, приведетъ нашу читающую публику въ сознаніе того, что̀ такое истинная поэзія, истинное искусство.

Для того, чтобъ приблизиться къ личности Шекспира и его индивидуальности, необходимо узнать его лирическія стихотворенія, не теряя однакожъ изъ вида и драматическихъ его произведеній. И въ нихъ, какъ мы уже сказали, заключается его личность; хотя замкнутая и скрытая, она тѣмъ не менѣе пребываетъ въ нихъ. Изъ каждаго созданія звучитъ особенная настроенность духа, подобно органу изъ замкнутаго храма, въ которомъ тихо заключилась субъективность поэта.

Скромная оболочка его тѣснаго гражданскаго быта скрывала страстно подвижную, пламенно-бурную душу. Шекспиръ не былъ тою робкою письменною душею, какимъ представляетъ его Тикъ въ своей «Жизни Поэтовъ», для того, чтобъ ярче выставить, въ противоположности, демонскую одичалость поэтическихъ натуръ, какія онъ мастерски изобразилъ въ Гринѣ и Марловѣ. Эта безграничная жадность Грина къ чувственнымъ наслажденіямъ, и дошедшая до демонской искаженности страстность мрачнаго Марлова, ихъ было не меньше и въ груди Шекспира; но надъ всѣмъ этимъ вѣялъ духъ кротости и мира. Да, побѣждены имъ, но и глубоко прочувствованы были отчаяніе, безуміе, смерть,—роковыя нити, которыми судьба опутываетъ всегда поэтическія натуры; онѣ были вырваны имъ у мрачныхъ богинь, и онъ сталъ властелиномъ всего, что̀ есть ужаснаго въ темной сторонѣ жизни человѣческой. Источникъ страшныхъ вулкановъ страстей, раскрывающихся въ его драматическихъ образахъ, былъ въ немъ самомъ; не одна только кроткая нѣжность, сладостная тишина, увлекательная веселость,—но и жалкая сторона жизни, мрачно сверкающая въ картинахъ его, были пережиты его собственною душою. Можно почти утвердительно сказать, что поэтъ, въ творимыхъ имъ объективныхъ образахъ, не глубже и не выше того прозрѣваетъ въ мірѣ дѣйствительности, сколько даетъ ему его духовное ясновидѣніе и собственный внутренній опытъ.

Но могущество воспроизводить сокровенные міры души человѣческой исходятъ къ нему не изъ мрачныхъ тучъ страстей человѣческихъ, не изъ муки, въ которую онъ самъ погруженъ. Это могущество возможно только при той тишинѣ духа, какую единственно даетъ побѣда надъ мрачными силами жизни.

Всѣ внутреннія страданія, надъ которыми восторжествовалъ великій поэтъ, не выступаютъ бурно изъ него вмѣстѣ съ его личностью, что видимъ у большей части поэтовъ: онъ сдержалъ въ самомъ себѣ ихъ громадныя массы и остался наружно тѣмъ-же тихимъ человѣкомъ простой гражданской жизни. Никто не видалъ безсонныхъ ночей, которыя проносились надъ его одинокою головою; ужасъ, которымъ фурія жребія человѣческаго наполняла душу его, эту непомовѣрную силу духа, закаленнаго въ борьбѣ съ титанами, это торжество побѣды и роскошное лилованіе души, какое ниспосылали ему боги, какъ своему избранному, — кто могъ предчувствовать всѣ эти сокровища подъ кроткимъ образомъ тихаго Вилльяма, котораго внѣшняя жизнь была такъ-же проста и спокойна, какъ жизнь самыхъ обыкновенныхъ дѣтей привычки и ежедневности? Нельзя приписать случайности, что именно изъ лучшаго времени всей полноты его жизни, изъ его лѣтъ мужества, не осталось никакихъ слѣдовъ его внѣшней жизни; онъ дѣйствительно былъ простымъ товарищемъ актеровъ, который въ безпечной юности своей, по причинѣ разныхъ продѣлокъ, бѣжалъ изъ Стратфорда, присталъ въ Лондонѣ къ странствующей труппѣ, долгое время дѣлилъ съ нею горькую жизнь и въ шумѣ столицы, гдѣ кружилось передъ нимъ и великое и ничтожное, оставался незамѣтнымъ, размышляющимъ созерцателемъ. Въ такомъ положеніи нечего было фантазировать о достиженіи какой-нибудь суетной цѣли, нечего было побѣждать въ себѣ стремленія къ блестящему поприщу, которое стѣснило-бы свободу духовнаго развитія. Почти мальчикомъ вырвался онъ изъ-подъ тяжелаго гнета тѣсной семейной жизни маленькаго городка, и возмужалъ среди самаго сердца своего народа, въ томъ центрѣ, гдѣ смыкались всѣ нервы его духовнаго организма. Носимый потокомъ живо движущейся современности, онъ пріобрѣлъ свою мудрость жизни, и именно потому, что былъ самый открытый духъ и самое простое, свѣжее сердце, — сталъ онъ мудрѣйшимъ человѣкомъ своего народа, хотя Бенъ-Джонсонъ, среди всей славы его, и осмѣивалъ его публично со сцены, какъ пеуча. Противъ нападокъ такого рода, Шекспиръ былъ тихъ и молчаливъ; духъ его уже переступилъ за грань легкомыслія и узкой колеи жизни и внутрешѣе сосредоточивался, углубляясь въ себя и наслаждаясь

видѣніемъ духовъ, которымъ втайнѣ обладала душа его. Лучшія сокровища свои держалъ онъ скрытыми подъ простою, скромною наружностью, подобно тому, кто глубоко наслаждается въ тихомъ уединеніи. Духъ раскрылся въ немъ въ тысячахъ дивныхъ цвѣтовъ, а онъ, по прежнему, оставался во внѣшности, совершенно простымъ, тихимъ, обыкновеннымъ человѣкомъ, не себѣ приписывая величіе свое, но міру, изъ котораго онъ все бралъ и которому все его принадлежитъ. На этомъ, по внѣшности ничтожномъ, въ самомъ себѣ замкнутомъ образѣ Виллыма, лежитъ какое-то умилительное, трогательное очарованіе!

Все величіе драматической изобразительной силы Шекспира заключается въ томъ, что онъ глубокомысленную жизнь души своей и индивидуальность свою сдерживаетъ позади явленій дѣйствительнаго міра и даетъ имъ говорить самимъ за себя. Страстный Байронъ не больше Шекспира видалъ тьмы, но мы чувствуемъ въ немъ, какъ ужасъ часовъ душевнаго мрака протекаетъ по нервамъ его; въ пламенной воспріимчивости рисуетъ онъ страсть, его потрясающую, льетъ ее лирическимъ потокомъ и рисуетъ только ночь, потому что не даетъ взойдти надъ нею утру. Шекспиръ, напротивъ, является отрѣшеннымъ отъ того, что́ изображаетъ, даже тамъ, гдѣ его собственная душа кажется въ опасности потеряться въ безконечныхъ подробностяхъ мрачныхъ и бездонныхъ страстей. И если въ созданіяхъ его мрачное, всепожирающее бѣдствіе увлекаетъ въ своемъ бурномъ потокѣ даже и нѣжныя звѣзды кроткаго міра (какъ Корделія), тогда бури стихаютъ, мрачный жребій, истощенный самъ въ себѣ, закрываетъ страшную пасть свою и снова водворяется миръ. Въ Байронѣ безпрестанно слышно клокотаніе ада, его демонъ ненасытимъ; въ Шекспирѣ же онъ видѣнъ лишь въ пылу борьбы; борьба совершилась—и снова чувствуешь кроткое вѣяніе мира, чувствуешь его даже на могилахъ, вырытыхъ страстями и преступленіемъ. Въ этомъ заключается различіе между картинами великихъ лирическихъ и великихъ драматическихъ поэтовъ.

Можно сказать утвердительно, что большая часть шекспировскихъ драмъ провѣяна унылою меланхоліею души. Эта черта всего болѣе можетъ раскрыть намъ настроенность духа Шекспира. Драмы эти, созданія неисчерпаемаго глубокомыслія, разоблачающаго міръ явленій до костей его, всѣ принадлежатъ тому періоду его жизни, когда поэтъ приближался къ своимъ сороковымъ годамъ и давно уже былъ во всемъ могуществѣ силъ своихъ. Этотъ основный характеръ преобладающаго помраченія міра явленій лежитъ на всѣхъ драмахъ,

сочиненныхъ между 1603, когда написалъ онъ своего «Гамлета», котораго впослѣдствіи пересоздалъ, и 1614 или 1615 годами, между которыми заключилось его поэтическое творчество. Къ этому же послѣднему году, по всей вѣроятности, принадлежитъ и послѣдній трудъ поэта, его «Цимбелинъ», чудесное созданіе, которое въ своемъ цвѣтистомъ сліяніи исторіи и вымысла, комедіи и трагедіи, предстоитъ какъ-бы заключительною гармоніею всѣхъ его родовъ.

Равнымъ образомъ, къ обозначенному нами періоду, обнаруживающему совершенно-особенную настроенность души поэта, принадлежатъ и сонеты его *). Они дополняютъ то, что относительно внутренней настроенности Шекспира, невозможно удовлетворительно узнать изъ его драмы, объективно, какъ-бы изъ себя самихъ создающихся. Мы разумѣемъ здѣсь стихотворенія его къ графу Соутгэмптону, тѣсно соединенному съ нимъ дружбою. Въ нихъ говоритъ онъ о чувствѣ приближающейся старости, о зрѣлости жизни, лишенной свѣжей прелести юношескаго стремленія, объ однообразной, однокой тишинѣ своей жизни, о недовольствѣ своимъ положеніемъ въ актерскомъ быту, жалуется на разстояніе, полагаемое рожденіемъ между имъ и графомъ. «Если читатель хочетъ истинно понять эти сонеты, говоритъ въ предисловіи ихъ нѣмецкій переводчикъ **), то не долженъ читать ихъ отрывочно, но въ томъ порядкѣ, въ какомъ они напечатаны, съ начала до конца. Одно уже первое чтеніе покажетъ, что не случайность управляла ихъ послѣдовательностію». Въ нихъ видна не та легкая, игривая, беззаботная фантазія, для которой одно благоуханіе замѣняло цвѣтокъ, а какая-то унылая тяжелая дума сомнѣнія. Но то, что въ лирическихъ изліяніяхъ уже чрезъ одно сообщеніе дружескому сердцу принимало кроткій, примиряющій колоритъ,—все это тяготѣетъ страшными массами въ цѣломъ міросозерцаніи, которое обнаруживается въ драмахъ послѣдняго періода. Здѣсь въ мрачныхъ картинахъ, какія развертываетъ предъ нами міръ въ своемъ шествіи, подавляетъ насъ необычайное величіе духа, постепенно-завоеванная сила души, которая и самому

*) Дрекъ (Drake) относитъ сонеты къ промежутку между 1592 и 1609 годами, между 28 и 45 годами жизни Шекспира. Но здѣсь невозможно точное опредѣленіе времени. По настроенности и содержанію многихъ сонетовъ, почти съ достовѣрностію можно отнести ихъ къ тому времени, когда Шекспиръ написалъ «Гамлета», но многіе изъ нихъ принадлежатъ и прежнему періоду его жизни.

**) W. Schakespears Sämmtliche Gedichte, im Versmaasse des Originals übersetzt von Emil Wagner. Königsb. 1840.

ужаснѣйшему даетъ совершаться, какъ сообразному съ естественнымъ ходомъ вещей, и среди всеобщаго разрушенія лишь въ самой себѣ находитъ ручательство своего непотрясаемаго существованія. Послѣ пересоздапія «Гамлета, рѣдко уже являются лирическія стихотворенія: сжатая форма сонета становится слишкомъ тѣсною для созерцательнаго глубокомыслія Шекспира. Одолѣваемый потребностію выговорить свое субъктивное чувство во внѣшнемъ образѣ, онъ болѣе прежняго передаетъ великимъ лицомъ своихъ трагедій то, что наполняетъ и потрясаетъ его собственную душу въ сокровенныхъ глубинахъ ея. Въ «Гамлетѣ», «Лирѣ», «Королѣ Іоаннѣ» и «Тимонѣ», выговариваетъ онъ тяжкіе вопросы своей души. «Гамлетъ» болѣе всѣхъ пропитанъ сердечною кровію самого поэта; это его субъективное лицо. Онъ отрѣшается отъ него неохотно, какъ-бы съ грустію, для которой тяжело прощаніе съ милымъ, роднымъ образомъ *). То, что здѣсь является тончайшею остротою мысли, подвергающей своему меланхолическому анализу все, что существуетъ во времени и пространствѣ, въ «Лирѣ» (по времени тотчасъ слѣдующемъ за «Гамлетомъ») выступаетъ, какъ горестное заблужденіе. Въ «Лирѣ» олицетворена случайная, часто возмутительная сторона историческаго духа, и поэтъ мститъ ему въ образѣ низверженнаго величества. Подъ добродушною остротою бѣднаго дурака скрывается самъ поэтъ и сверкаетъ изъ этой тѣсной, жалкой оболочки то утѣшительнымъ словомъ, то молніеносными, потрясающими мыслями. Три римскія трагедіи (написанныя одна за другою), по содержанію своему, представляютъ одну общую картину. Въ нихъ чувствуешь менѣе собственной, сердечной крови поэта. Здѣсь онъ переносится въ отдаленный древній міръ, котораго болѣе прохладная температура сама по себѣ сдерживала страстные разливы души. Въ «Юліи Цезарѣ», великій человѣкъ, облеченный всею грацією величія, становится жертвою стараго времени; но и главѣ этого движенія не суждено жребій возстановить разрушающійся міръ. Брутъ погибаетъ, человѣкъ, инспирирующій порядокъ новой жизни, безсильный при возстановленіи старой. Въ «Коріоланѣ» гибнетъ человѣкъ воинственнаго эгоизма, самолюбивая субъективность, которая думаетъ передѣлать пребывающій порядокъ по своимъ эгоистическимъ понятіямъ, падаетъ въ борьбѣ съ субстанціальными силами государства, отъ

*) «Гамлетъ», въ первомъ своемъ видѣ, принадлежитъ къ прежнему періоду; въ послѣднемъ своемъ видѣ, въ которомъ рефлексія Гамлета проступаетъ непстощимымъ потокомъ, драма стала въ половину длиннѣе

собственной, благороднѣйшей слабости души,—нѣжнаго удѣла человѣческой природы, недопускающей его стать, можетъ быть, великимъ историческимъ дѣятелемъ. Въ римскихъ трагедіяхъ Шекспира лежитъ не менѣе грустнаго чувства, чѣмъ въ «Гамлетѣ», но здѣсь оно воплощается въ духѣ поэта, какъ непобѣдимая сила характера, взирающая въ спокойствіи, которое можно принять за холодность, на совершающіеся передъ нею міровые процессы. Лишь въ величайшихъ геніяхъ войны, какъ Наполеонъ, можно видѣть такую непоколебимость духа, какая обнаруживается здѣсь въ поэтической натурѣ, высочайшей во всѣхъ вѣкахъ. Во время созданія этихъ драмъ (съ 1607 по 1610) ни одного лирическаго вздоха не слетѣло съ устъ его: скорбь о жребіи человѣческомъ кристаллизовалась лишь въ тѣхъ великихъ картинахъ. Въ «Королѣ Іоаннѣ» она заговорила горькимъ сарказмомъ: устами незаконнорожденнаго Фолькенбриджа говоритъ самъ поэтъ. Въ «Тимонѣ» снова грозитъ субъективность поэта, какъ въ «Гамлетѣ», разорвать не столь внѣшнюю оболочку. Глубокомысленная ипохондрія самовластно царствуетъ здѣсь, и на всѣ свѣтлые элементы жизни, которыми съ такою радостію любилъ играть поэтъ, набрасываетъ ядовитую тѣнь бездонной, унылой меланхоліи. Нѣтъ здѣсь ни одного взмаха къ свѣтлому полету въ ясную сферу: вся полнота жизни вянетъ подъ этимъ грустнымъ созерцаніемъ. Эта скорбная драма души, опустошенной въ самой себѣ, есть мрачная ночь, изрѣдка прорѣзываемая молніею. Ипохондрія субъективной болѣзненности, раскрывая свою горькую рану, возвышается здѣсь до трагическаго величія, и такое необъятное страданіе поэтъ могъ отрѣшить отъ своей личности! Въ «Генрихѣ VIII» отдалъ Шекспиръ народу и двору Елизаветы послѣднюю радость своего національнаго одушевленія: духъ его уже стремился за предѣлы отечества, къ міровому созерцанію. Въ созданіяхъ его третьей эпохи, которая началась пересозданіемъ «Гамлета», вездѣ проблескиваютъ уже сатирическія черты противъ англійской національности.

Трудно въ точности опредѣлить, какою степенью поэтической значительности, между современными драматическими писателями, пользовался Шекспиръ въ царствованіе Елизаветы, хотя достовѣрно извѣстно, что онъ не нуждался въ деньгахъ, такъ, что плата, которую получалъ онъ за пьесы свои, дала ему наконецъ возможность удалиться въ тишину своего Стратфорда *). Вообще, со смертію Ели-

*) Графъ Бодиссенъ (Boudissen), которому въ шлегелевскомъ переводѣ Шекспира принадлежатъ переводы «Отелло» и «Лира», «Мѣра за мѣру»

заветы уменьшилась любовь къ театру, а вмѣстѣ съ тѣмъ и число театровъ. Король Іаковъ любилъ театральное искусство лишь изъ тщеславія; онъ гораздо больше любилъ процессы вѣдьмъ и колдуній, и магію, о которой, какъ извѣстно, самъ написалъ книгу. Хотя роскошь театровъ увеличилась, но съ возрастаніемъ роскоши словно исчезалъ интересъ къ чистой поэзіи. Французскія актрисы смѣнили простоту прежнихъ представленій; съ другой стороны, вмѣстѣ съ искаженіемъ истиннаго вкуса, пробуждался фанатизмъ англиканскаго духовенства. Распространившійся духъ сухого, прозаическаго пуританизма долженствовалъ постепенно разрушать свободный цвѣтъ англійскаго искусства. Но поэтъ, возрастившій цвѣтъ до его высочайшей красоты, не дожилъ до совершеннаго увяданія его, хотя еще во время его поэтической дѣятельности уже пробудился духъ стѣсненія. Такъ, въ 1606 году издано было строгое повелѣніе не употреблять на сценѣ имени предметовъ религіозныхъ. Французскій посланникъ жалуется на нѣкоторыхъ актеровъ за то, что они вывели на сцену исторію герцога Бирона. Въ 1617 году лордъ-меръ и альдерманы воспротивились открытію одного новаго театра. Лондонскіе мастеровые, во вторникъ на страстной недѣлѣ, пытались разломать театръ Фениксъ:—въ этотъ день они имѣли привиллегію ломать подозрительные дома, и уже на театры распространили ревность свою. Въ 1619 лордъ-меръ и альдерманы старались вовсе уничтожить Блакфрайерскій театръ, а уже въ 1642 послѣдовалъ парламентскій

«Много шума изъ пустого» (Шлегель, кажется, отступилъ передъ безчисленными трудностями, какія представляютъ эти пьесы для перевода, или, можетъ-быть, потерялъ ужъ первую ревность), недавно издалъ книгу: Ben Jonson und seine Schule, dargestellt und erläutert durch Wolf Grafen von Boudissen, 2 части. Сочиненіе чрезвычайно интересное для знакомства съ англійскимъ театромъ. Въ его хронологическомъ обзорѣ исторіи англійскаго театра, находимъ, между прочимъ, что сборы Блакфрайерскаго театра (въ 1612) простирались до 660 фунтовъ стерлинговъ и раздѣлялись на 20 частей, каждая въ 33 фунта стерлинговъ. Изъ этого въ томъ году имѣли: Барбаджъ (великій актеръ того времени) 4, Флетчеръ 3, Шекспиръ 4, Геммингъ 2, Кондель 2, Тэйлоръ и Лоджъ (оба знаменитые актеры, игравшіе Гамлета) вмѣстѣ 3, и 2 остальные—другіе. Если положить доходы театра Глобусъ въ такомъ же количествѣ и прибавить къ нимъ плату за двѣ или за три новыя пьесы въ годъ (отъ 10 до 25 фунтовъ стерлинговъ), то выходитъ, что доходы Шекспира простирались ежегодно до 300 фунтовъ стерлинговъ, что, по теперешнему счету, составитъ до 7.500 руб. ассиги.

актъ объ уничтоженіи всѣхъ вообще публичныхъ драматическихъ представленій.

Замѣчательная надпись, которую поэтъ велѣлъ вырѣзать на могилѣ своей, достаточно свидѣтельствуетъ о томъ, какими мрачными взорами смотрѣлъ этотъ великій духъ на угрожавшую будущность. Если кому изъ читателей случится быть въ Англіи, просимъ его побывать въ Стратфордѣ: это только день ѣзды отъ Лондона. Тамъ ключарь поведетъ васъ по густой липовой аллеѣ на пригорокъ: влѣво журчитъ серебристый Эвонъ, на холмѣ стоитъ церковь, — вокругъ тихо. Вошедъ въ церковь, пройдите къ алтарю: тамъ покоятся кости Шекспира, и вы съ удивленіемъ прочтете надпись: «Добрый другъ, ради Христа—не тронь праха, здѣсь положеннаго. Благословенъ тотъ, кто пощадитъ этотъ камень; проклятъ тотъ, кто потревожитъ мои кости». Извѣстно, что пуритане, разрушавшіе всѣ подобные памятники въ церквахъ, равно какъ и всѣ слѣды, оставленные искусствомъ, отступали назадъ предъ симъ заклятіемъ. Но все же для этого не меньше нужно было какъ проклятіе, и великій поэтъ, отходя на вѣчный покой, боялся, что кости его не уцѣлѣютъ отъ разлива набожнаго варварства.

Говоря объ этомъ послѣднемъ періодѣ его поэтической дѣятельности, въ которомъ жизнь откинула предъ нимъ покрывало съ таинственнаго лица своего, казалось намъ особенно важнымъ отдалить все то, что французская беллетристика и нѣмецкая сантиментальность придали этому великому духу. Изнѣженная любовь къ тишинѣ и миру, увеселяющая себя различными милыми фантазіями, обнаруживающаяся въ характерѣ нѣмцевъ и ихъ дѣйствіяхъ.—по британскому масштабу есть прямая противоположность всякому величію духа. Никогда неуспокаивающійся духъ есть духъ глубочайшій; тотъ, кто чувствуетъ дисгармонію жизни и страдаетъ этимъ чувствомъ,— еслибъ даже онъ пребывалъ и внѣ просвѣтленія и примиренія,— благословеннѣе того, кто старается трусливою рукою какъ-нибудь прикрыть или замазать немногія стороны и диссонансы жизни и успокаивается въ мелкихъ, самодовольныхъ піетистическихъ мечтаніяхъ.

Къ третьему же періоду принадлежатъ «Макбетъ» и «Отелло»— мрачныя картины страсти, удушающей самую себя. Въ «Макбетѣ», великое сердце дичаетъ отъ обаянія демонскихъ силъ, которыя потому только являются ему на яву, что въ глубинѣ его собственной природы находится гнѣздо ихъ. Въ «Отелло» гибнетъ глубокій роскошно-благородный духъ чрезъ коварную игру, въ которой все, что мы называемъ случаемъ, тайною, неуловимою злобою, совокупляется

въ личность одного человѣка. Въ Яго представилъ Шекспиръ то, что мы равнодушно зовемъ судьбою. Предъ величіемъ шекспировскихъ мыслей нѣтъ спасенія: мы изнемогаемъ отъ нихъ такъ же, какъ изнемогаемъ и отъ тяжкихъ трагедій міровой исторіи. Въ «Отелло» нѣтъ никакого примиренія, даже нѣтъ успокоенія; нѣтъ и того юмора, который въ прежнихъ драмахъ его шелъ рядомъ съ разрѣшающимися процессами страшныхъ силъ, озаряя позорище горя своимъ краткимъ мерцаніемъ, прохлаждая его горящія раны. Здѣсь, можетъ быть, необходимо общее созерцаніе созданій Шекспира, чтобъ въ духовной личности поэта найти дополненіе, котораго не достаетъ въ самой драмѣ. Послѣ «Отелло» написалъ Шекспиръ «Зимнюю Сказку». Здѣсь темою также ревность, но уже не чувствуешь демонскаго присутствія въ страсти. Миръ любви разрушенъ, и Герміона должна, въ наказаніе за легкомысленное небреженіе своимъ милымъ существомъ, умереть для людей. Но она отнята у нихъ лишь на время, и снова потомъ вступаетъ въ раскаявающуюся среду ихъ, подобно примиренной и примиряющей Дездемонѣ, чтобъ возстановить разрушенное. Такъ примиряетъ здѣсь вымыселъ то, въ чемъ погрѣшила исторія, но это уже не игривая веселость комедіи, въ какой обнаруживалась прежняя свѣтлая настроенность шекспирова духа: надъ міромъ, лишь фантастически-примиреннымъ, разстилается элегическая грусть, сообщающая меланхолическій колоритъ свой обоимъ послѣднимъ актамъ этой пьесы. Замѣчательно, что Шекспиръ, во все продолженіе этого третьяго періода, не написалъ ни одной комедіи по свободному влеченію собственнаго желанія. «Виндзорскія проказницы» были первоначально написаны еще прежде 1603 года, хотя Мэлонъ и относитъ ихъ къ этому году, а передѣлку ихъ еще къ позднѣйшему времени. Достовѣрно, что, въ первоначальномъ своемъ видѣ, эта пьеса была представлена въ 1599 или въ 1600 году. Taming of the shrew Тикъ относитъ къ 1606 или 1607 годамъ. Эта пьеса въ такомъ легкомъ тонѣ, что даже можно усомниться въ подлинности ея шекспировскаго происхожденія. «Троилусъ и Крессида», по остроумному предположенію Тика, есть не болѣе, какъ пьеса, написанная къ случаю, для домашняго театра короля Іакова или для кого нибудь изъ знатныхъ придворныхъ. Глубокозашитый древнею жизнію (съ 1607 по 1609 годъ), поэтъ очень легко могъ выполнить желаніе—представить въ пародіи тотъ героическій міръ древности, который изобразилъ онъ въ его трагическомъ разрушеніи. Эта пьеса, съ карикатурнымъ лицомъ Ореста, вѣроятно, была истиннымъ объядѣніемъ для тучнаго Джона-Буля старой

Англіи; но ей не достаетъ, вмѣстѣ съ граціею его прежнихъ комедій, и самодовольной веселости юмора. «Буря» такъ-же была написана къ случаю, и была представлена вскорѣ послѣ бракосочетанія дочери Іакова съ курфирстомъ Фридрихомъ пфальцскимъ, исполнена намековъ на этотъ бракъ. Идиллическій колоритъ этого чуднаго созданія дышетъ такою нѣжною, эфирною чувствительностію, что чувствуешь, какъ она каждую минуту готова перейти въ меланхолію. «Мѣра за мѣру» по своему упругому языку и глубокомысленной тяжести содержанія почти совершенно выходитъ изъ сферы комедіи.

Теперь постараемся раскрыть первый и второй періоды его поэтическаго творчества. Для этого мы должны обратиться къ его лирическимъ стихотвореніямъ, которыя служатъ для насъ единственною нитью въ этомъ совершенномъ отсутствіи всякихъ свѣдѣній о личной настроенности поэта. Прежде всего представимъ его себѣ двадцатилѣтнимъ юношей, какимъ онъ вступилъ въ Лондонъ; кромѣ этого, намъ должно сообразить его индивидуальный характеръ, потому-что съ нимъ необходимо соединены и мотивы его созданій. На времени его пребыванія въ Стратфордѣ лежитъ много темноты; достовѣрно, что онъ занимался скромнымъ ремесломъ своего семейства:—внутренній геній его долго велъ лишь одну растительную жизнь. Легко возбуждавшаяся чувственность имѣла слѣдствіемъ свѣжимъ проступокъ, а проступокъ этотъ—слишкомъ раннюю женитьбу на Аннѣ Гэтэуэ (Hathewaу), которая была старше его восемью годами. Въ два года было уже у него трое дѣтей. Но бракъ этотъ былъ безъ всякаго благословенія сердца, безъ всякаго духовнаго оплодотворенія. Вилльямъ не имѣлъ никакой способности ни къ ремесленной дѣятельности, ни къ почтеннѣйшему анатическому супружеству, и чтобъ найдти какое-нибудь развлеченіе отъ этого двойнаго горя, онъ связался съ обществомъ праздныхъ и буйныхъ гулякъ. Какъ онъ, впослѣдствіи, съ увлекательною веселостію изобразилъ любимца своего принца Генриха въ обществѣ разгульной сволочи—Фальстафа, Полиса, Бардольфа и имъ подобныхъ, такъ самъ онъ то время жилъ съ отчаянною ватагою, которая, между прочимъ, и пострѣливала дичь въ близь-лежавшемъ паркѣ почтеннаго сэра Томаса Люси. Сэръ Томасъ былъ шерифомъ высшаго суда графства и членомъ парламента: такой человѣкъ не могъ равнодушно смотрѣть на продѣлки буйной ватаги. Молодой Вилльямъ, обвиненный въ воровствѣ дичи, былъ пойманъ и отданъ подъ судъ. Тутъ, въ первый разъ, посѣтили его рюмы: онъ написалъ балладу, въ которой осмѣялъ почтеннаго господина Томаса, какъ скареднаго, длинноухаго осла. Послѣ этого,

процессъ, который кончился бы пустымъ штрафомъ, принялъ совсѣмъ другой оборотъ. Сэръ Люси повелъ дѣло по всей строгости законовъ, и Виллькмъ, давно уже скучавшій своимъ душнымъ жребіемъ, измученный бранчивостью и гадкимъ характеромъ жены, можетъ-быть также тѣснимый долгами—вдругъ исчезъ, и очутился въ Лондонѣ. Онъ пришелъ туда, совершенно безъ всякихъ духовныхъ интересовъ, безъ свѣдѣній, но зато и безъ сжатаго школьнаго образованія, лишь съ одною острою, всеиспытующею силою духа, съ взглядомъ, провидѣвшимъ самыя изумчистыя движенія страстей человѣческихъ: такимъ вступилъ онъ въ столицу Англіи, гдѣ развертывались тогда величайшія силы жизни человѣческой. Съ удивленіемъ увидѣлъ онъ, что міръ идетъ инымъ шагомъ: для него было ново видѣть, что опорою жизни служили глубокія идеи и интересы. Могучій воинственный духъ, блестящая королева на упроченномъ долгими тревогами престолѣ, знаменитости, ее окружавшія, сила и энергія характеровъ, блестящія празднества, тревожная, подвижная толпа, вѣчно занятая, важная и полная интересовъ.—все это охватило его съ необычайной силой и сдѣлалось моментомъ его новаго рожденія. Здѣсь, при созерцаніи этого міра, зажегся свѣтильникъ его духа. Ему надобно было прочувствовать совершающееся предъ нимъ, потому-что передъ нимъ было все: отечество, полное могучихъ силъ и величайшей будущности, блистательный тронъ.—словомъ, колоссальная жизнь націи, разливавшаяся до отдаленныхъ странъ міра—и слитая воедино, въ одно тѣло, въ одну душу. Вдохновенное чувство созерцающаго юноши стремилось воспроизвести весь этотъ блескъ національной жизни *). Когда Шекспиръ пришелъ въ Лондонъ (въ 1586 году, если не ранѣе), англійскій театръ былъ уже въ полномъ цвѣтѣ. Декретами королевы даны были привиллегіи нѣкоторымъ театрамъ: четырнадцать лордовъ имѣли свои собственныя трупны; жалобы пуританъ на возрастающее множество актеровъ и ихъ язычество оставались безъ успѣха: историческія представленія и комедіи вытѣснили со сцены филистерскую моральность. Джорджъ Пиль сдѣланъ былъ поэтомъ города Лондона и написалъ своего «Давида и Батсебу»; Робертъ Гринъ написалъ «Бэкона», Марлоу, «Massacre of Paris» и скоро послѣ «Мальтійскихъ Жидовъ» и «Диноу». На Блакфрайер-

*) Вѣроятно, слишкомъ увлеченный національнымъ чувствомъ, Шекспиръ такъ чудовищно исказилъ лицо Іоанны д'Аркъ:—единственный упрекъ, который можно сдѣлать его историческому ясновидѣнію

скомъ театрѣ играли его «Тамерлана». Первыя пьесы Шекспира явились на театрахъ Соутверкомъ и Ньюингтонскомъ, — «Король Іоаннъ», въ своемъ первомъ видѣ, три части «Генриха VI»,—старый «Гамлетъ», «Титъ Андроникъ», «Ричардъ III» и «Король Лиръ», въ своемъ прежнемъ грубомъ видѣ. Поэтъ уже началъ входить въ славу (1592). Его привѣтствуютъ, какъ «новаго феномена»: и между-тѣмъ, какъ Спенсеръ въ своихъ «Слезахъ Музъ» смѣется надъ его неученостью, а Робертъ Гринъ ругаетъ его гордою вороною, которая важничаетъ, воображая себя only Schake-scen in a country—національное чувство, торжествовавшее паденіе Стюартовъ и гибель армады, привѣтствуетъ поэта, видя празднество свое въ его одушевленіи. Но лично онъ тогда оставался незамѣтнымъ; сначала занимая должность callboy, состоявшую въ томъ, чтобъ называть зрителямъ дѣйствующія лица, выходившія на сцену, потомъ самъ сталъ играть нѣкоторыя незначительныя роли, и въ послѣдствіи сдѣлался акціонеромъ въ труппѣ лорда Чамберлэна.

Этими драмами положенъ былъ широкій фундаментъ его національной поэзіи: талантъ его явился здѣсь какъ-бы носителемъ великихъ интересовъ своего народа, которые господствовали надъ его субъективными порывами: отсюда ясно, почему этотъ первый періодъ его поэтической дѣятельности чуждъ лирики, которая лишь въ личномъ, субъективномъ чувствѣ находитъ свое содержаніе. На этой прочной основѣ началъ уже самъ въ себѣ сооружаться геній его. Рѣзкую опредѣленность исторической характеристики растворилъ онъ вѣчно-мечтательною, стремящеюся любовію; и все, что только вымыслъ лепечетъ въ политическомъ предчувствіи, что музыка говоритъ не выговаривая, что въ процессахъ дѣйствительности, въ каждомъ движеніи духа времени, тихо раскрывается, какъ вѣчная тайна, и снова опускаетъ мистическую завѣсу свою,—все это звучитъ и льется сквозь всѣ созданія поэта, то тихимъ, нѣжнымъ шепотомъ, то потокомъ безграничной страсти. Въ «Ромео и Юліи» раскрывается міръ собственной души его, и быстро одна за другою слѣдуютъ до 1600 года его художественнаго творчества. Фантазія и юморъ играютъ всѣми роскошнѣйшими цвѣтами своими; граціи и геній свѣтлой и вѣчно-радостной жизни словно спорятъ со всѣмъ, что онъ являетъ здѣсь великаго и возвышеннаго: грандіозность мыслей переполнена роскошествомъ чувства:—исповидѣцъ и пророкъ въ поэтѣ даютъ чело свое обвивать гроздіями и упоенные благоуханіемъ любви, созерцаютъ свои великія видѣнія. Здѣсь нельзя указать ни на отдѣльныя лица, въ которыхъ отзывалась бы субъективность поэта;

здѣсь юморъ не та будущая молніеносная ироніа, которая заставляетъ содрогаться сердце,—здѣсь онъ летитъ шаля и играя со всѣмъ въ мірѣ; всюду—разлитая ясность показываетъ, что душа поэта совершенно обнаружилась въ его созданіяхъ.

Въ этой свѣтлой, лучезарной сферѣ созданы «Венеціанскій Купецъ», «Сонъ въ Лѣтнюю Ночь», «Двѣнадцатая Ночь, или Что Угодно». Если въ которой нибудь изъ этихъ пьесъ и является серьезное лицо, какъ, напримѣръ, меланхолическій Жакъ (и какое лицо!), оно тотчасъ же сглаживается всеобщими волнами пѣнящейся веселости; даже такое трагическое лицо, какъ Шейлокъ, который въ послѣдующемъ періодѣ поэта поставленъ былъ бы на первомъ планѣ трагедіи, здѣсь нисколько не разрываетъ радужной ткани комедіи; веселость сглаживаетъ даже и его, упоенная игрою мечты и жизни.

Въ этотъ періодъ и личность Шекспира праздновала скромное торжество свое: эту свѣтлую игру его фантазіи нельзя допустить безъ сладостнаго довольства всего человѣка. Мы ничего не знаемъ въ немъ о счастливой склонности къ какому-либо женскому существу, въ которомъ обыкновенно сосредоточивается все личное счастіе человѣка. Жену свою онъ совершенно оставилъ: мы не знаемъ, видѣлали даже Анна Рэтэуо когда своего супруга въ Лондонѣ. Изъ отношеній этого несчастнаго брака можно объяснить многое, что въ пьесахъ его вырывается, какъ нападки на счастіе супружеской жизни. Конечно, поэзія и безъ этого никогда не любила воспѣвать блаженства супружеской жизни:—она любитъ лишь чудеса цвѣтущей, а не результаты, увы! часто очень прозаическіе, оплодотворенной любви; и прочное счастіе, въ которомъ было отказано Шекспиру, какъ человѣку, не могло же требовать отъ него безусловнаго обожанія, какъ отъ поэта. Достовѣрно, что жена его и въ послѣдствіи времени не поѣхала за нимъ въ Лондонъ. Возвратясь за нѣсколько лѣтъ до смерти своей въ Стратфордъ, жилъ онъ тамъ съ любимицей своей, старшей дочерью Сусанной, бывшею замужемъ за медикомъ. Въ духовномъ завѣщаніи, оставленномъ имъ, все имущество, которое было очень небольшо, отказалъ онъ двумъ дочерямъ своимъ; женѣ же завѣщалъ только ихъ старую, бракчную постель—и больше ничего. Горькая ироніа. Но причина этому заключалась не столько въ добродушномъ остроуміи Шекспира, сколько въ жестокости и сварливости характера Анны. Равнымъ образомъ и включенное въ завѣщаніе желаніе, чтобъ она по кончинѣ положена была возлѣ него, надобно принять ни за что другое, какъ за ироніо надъ жребіемъ, имъ же самимъ себѣ выбраннымъ. Вѣдь должно же было

терпѣть гробовыхъ червей, почему же было не потерпѣть возлѣ себя и жены.

Предметомъ склонности его, которую не столько можно назвать дружбою, сколько самою искреннею, глубочайшею любовію, былъ графъ Генрихъ Соутгэмптонъ. Если въ этомъ сплетеніи двухъ жизней, въ этомъ обмѣнѣ двухъ душъ, изъ которыхъ каждая теряется, оставленная въ одиночествѣ, заключается собственно вся прелесть любви, то Шекспиръ любилъ этого Соутгэмптона и чувствовалъ къ нему такую склонность, какая только условливается очарованіемъ различія половъ. Внѣшнею причиною ихъ сближенія, какъ разсказываетъ Дрэкъ въ написанной имъ «Жизни Шекспира», было то, что вотчимъ графа занималъ должность государственнаго казначея, которая поставила его въ частыя сношенія съ актерами и театральными поэтами.

Шекспиръ былъ тогда незамѣтнымъ, тихимъ человѣкомъ; изъ скромности, онъ не выставлялъ еще имени на своихъ пьесахъ, игралъ небольшія роли, и конечно, по своимъ прежнимъ обстоятельствамъ, имѣлъ причины къ жизни скромной и незамѣтной. При одушевленіи графа (который былъ девятью годами моложе его) къ національной поэзіи, при энтузіазмѣ его къ романтикѣ и всякаго рода величію, пробудилась къ нему склонность поэта, обратившаяся скоро въ искреннѣйшую взаимную дружбу, которая лишь увеличивалась съ духовнымъ развитіемъ юноши. Соутгэмптонъ дѣйствительно былъ образцомъ рыцарства: герой въ битвѣ и любви, счастливый самъ, и умѣвшій счастливить другихъ, исполненный мужественной гордости и женственной кротости. Онъ былъ осуществленіемъ всего, что лежало въ натурѣ Шекспира, но не могло вполнѣ развиться въ его личности, при тѣснотѣ его скромной, ограниченной жизни, и что обнаруживалось лишь въ созерцаніяхъ его творческаго духа. Соутгэмптонъ былъ блестящимъ внѣшнимъ отраженіемъ духовнаго образа и субстанціи самаго поэта: и если справедливо, что въ любви мы ощущаемъ лишь идею и просвѣтленіе нашей собственной натуры, то поэтъ наслаждался безсознательно въ Соутгэмптонѣ внѣшнимъ отраженіемъ самого себя, которое было украшено всею роскошью блестящихъ и быстропреходящихъ даровъ свѣта. Въ сонетахъ своихъ онъ не нарадуется на этотъ весенній цвѣтокъ своего духа, потому-что въ этомъ цвѣткѣ раскрылось то, что было замкнуто въ его внутреннемъ геніи, вся его внутренняя красота и полнота жизни. Потому-то онъ такъ элегически и груститъ о быстромъ увяданіи этого цвѣтка, и безпрестанно повторяетъ себѣ въ утѣшеніе, что стихъ его долженъ быть кузнецомъ и сковать безсмертіе этому Соутгэмптону.

Въ «Венерѣ и Адонисѣ», эпическомъ стихотвореніи, Шекспиръ, еще робкій и несовсѣмъ-сблизившійся съ графомъ, принесъ первый открытый даръ любви своему любимцу. Въ посвященіи «Тарквинія и Лукреціи» видѣнъ уже тонъ болѣе короткій. Венера Шекспира есть не болѣе, какъ чувственная, соблазнительная дама того времени, и мы совершенно согласны съ мнѣніемъ нѣмецкаго переводчика этой поэмы. «Венера и Адонисъ», говоритъ онъ, «принадлежитъ къ «самымъ первымъ произведеніямъ юности Шекспира, и носитъ на «себѣ печать жесткой, матеріальной чувственности. Это нидерланд- «ская, превосходнаго колорита, картина, на которой рожденная изъ «пѣны богиня представлена съ роскошно-цвѣтущимъ тѣломъ и не- «преодолимо-сладострастными формами. Это просто милое рококо, «наивный анахронизмъ, который является почти вездѣ въ искусствѣ «того времени. Въ немъ на Олимпѣ такъ же живутъ, какъ въ «ста- «рой веселой Англіи. Боги любезничаютъ и волочатся точно франты «двора Елизаветы. «Венера и Адонисъ» есть не болѣе, какъ шалость «высокаго генія. Тотъ, кто съ такою ненасытимою чувственностію «могъ представить борьбу пламенѣющей, дышащей сладострастіемъ «богини съ холоднымъ, неопытнымъ Адонисомъ, онъ-же въ послѣд- «ствіи раскрылъ передъ нами и святыя мистеріи любви въ «ея идеальномъ просвѣтлѣніи, и вмѣстѣ въ такомъ простомъ чело- «вѣческомъ видѣ». Впрочемъ, легко можно предположить, что въ неопытномъ, холодномъ Адонисѣ, поэтъ хотѣлъ представить своего друга, дѣйствительно бывшаго въ подобномъ положеніи. Это было, кажется, единственнымъ обстоятельствомъ такого рода въ жизни Соутгэмптона, послѣ котораго онъ сдѣлался ненавистникомъ женщинъ, и первые семнадцать сонетовъ Шекспира оплакиваютъ жизнь друга, лишенную любви и ея радостей. Тонъ и языкъ этихъ стихотвореній нѣсколько гармонируютъ съ «Венерою и Адонисомъ», отличаясь иногда отъ этой поэмы любящимъ, нѣжно-грустнымъ колоритомъ; сладостный, чарующій лепетъ, какимъ облиты рѣчи Ромео и Юліи, льется въ языкѣ этихъ сонетовъ. Съ тѣхъ поръ началась между ними самая искренняя дружба, и поэтъ, безпрестанно то ободряя, то предостерегая своего друга, въ самомъ себѣ переживалъ всѣ треволненія его жизни и судьбы, перестрадалъ ихъ, какъ свои собственныя. Вскорѣ послѣ Соутгэмптонъ почувствовалъ сильную и глубокую склонность къ Елизаветѣ Вернонъ, кузинѣ графа Эссекса, сблизился съ нимъ, и съ тѣхъ-поръ дѣлилъ перемѣнчивость судьбы его. Будучи начальникомъ корабля, послѣдовалъ онъ, волонтеромъ, за генераломъ своимъ на Азорскіе острова. Любовь къ битвѣ увлекла

его въ горячую схватку, въ которой онъ потопилъ испанскій фрегатъ, за что Эссексъ возвелъ его въ кавалеры. Но это не могло отвратить нерасположенія королевы отъ геройскаго юноши: дуэли, непріятности и разнаго рода шалости, которыя надѣлалъ онъ, будучи еще при дворѣ, были, кажется, причиною этого нерасположенія. Въ парламентѣ онъ былъ замѣчательнымъ ораторомъ и горячимъ защитникомъ интересовъ города: между тѣмъ велъ съ друзьями разгульную жизнь, собиралъ около себя поэтовъ и художниковъ, и женясь тайно на миссъ Вернонъ, почти надемѣялся надъ волею королевы, которая и слышать не хотѣла объ этомъ бракѣ. Съ государственнымъ секретаремъ Цецилемъ пробылъ онъ потомъ нѣкоторое время въ Парижѣ, послѣ поѣхалъ въ Ирландію за графомъ Эссексомъ, который самъ назначилъ его начальникомъ кавалеріи. Декретъ королевы лишилъ его этого начальства, и онъ, воротясь въ Лондонъ, велъ прежнюю веселую, художническую жизнь, пока, вмѣстѣ съ Эссексомъ, не былъ обвиненъ, какъ соучастникъ въ возмутительныхъ его намѣреніяхъ. Эссексъ, какъ извѣстно, былъ обезглавленъ, а Соутгэмптонъ заключенъ въ Тоуэръ. Ходатайство пэровъ и Цецила спасло его отъ участи Эссекса. Онъ былъ освобожденъ лишь по смерти королевы.

Трудно объяснить, почему Шекспировы стихотворенія къ другу не были напечатаны въ царствованіе Елизаветы, а ходили лишь въ рукописи въ кругахъ высшаго общества, и вѣроятно многія изъ нихъ затерялись. До насъ дошло, кромѣ упомянутыхъ 17, всего 171, считая въ томъ числѣ и его сонеты «Страстнаго Странника» (the Passionate Pilgrim). Мотивы большей части ихъ взяты изъ жизни Соутгэмптона. Поэтъ предостерегаетъ, утѣшаетъ, ободряетъ, совѣтуетъ, и во всемъ, даже въ словахъ упрека, вѣетъ у него дыханіе самой нѣжнѣйшей любви. Часто къ горю друга пріютится и его собственная скорбь, и душевное разстройство, которое въ иные часы глубоко волнуетъ великія души, выливается вмѣстѣ въ грустной элегіи. Поэтъ чувствуетъ, что онъ приросъ къ этому Соутгэмптону, а другъ, въ шумѣ и бурѣ жизни, безпрестанно исчезаетъ изъ объятій его; Шекспиръ ропщетъ на него, груститъ, и наконецъ умолкаетъ въ печали. Тогда Соутгэмптонъ снова бросается къ нему, и его упрекъ, что Вилльямъ ужъ не любитъ его, зажигаетъ любовь двойнымъ пламенемъ. Такъ раскрывается здѣсь вся сладостная мука, непреодолимой, глубочайшей любви; и, все, что въ «Ромео и Юліи» выговорено нѣжнаго и искренняго, что въ комедіяхъ его вѣетъ чарующею граціею и полнотою внутренняго чувства, что въ нихъ блеститъ эпиграмматическою тонкостію ироніи и раскрывается колоссальнаго, облечен-

Въ «Венерѣ и Адонисѣ», эпическомъ стихотвореніи, Шекспиръ, еще робкій и несовсѣмъ-сблизившійся съ графомъ, принесъ первый открытый даръ любви своему любимцу. Въ посвященіи «Таркиніи и Лукреціи» видѣнъ уже тонъ болѣе короткій. Венера Шекспира есть не болѣе, какъ чувственная, соблазнительная дама того времени, и мы совершенно согласны съ мнѣніемъ нѣмецкаго переводчика этой поэмы. «Венера и Адонисъ», говоритъ онъ, «принадлежитъ къ «самымъ первымъ произведеніямъ юности Шекспира, и носитъ на «себѣ печать жесткой, матеріальной чувственности. Это индерланд-«ская, превосходнаго колорита, картина, на которой рожденная изъ «пѣны богиня представлена съ роскошно-цвѣтущимъ тѣломъ и не-«преодолимо-сладострастными формами. Это просто милое рококо, «наивный анахронизмъ, который является почти вездѣ въ искусствѣ «того времени. Въ немъ на Олимпѣ такъ же живутъ, какъ въ «ста-«рой веселой Англіи. Боги любезничаютъ и волочатся точно франты «двора Елизаветы. «Венера и Адонисъ» есть не болѣе, какъ шалость «высокаго генія. Тотъ, кто съ такою ненасытимою чувственностію «могъ представить борьбу пламенѣющей, дышащей сладострастіемъ «богини съ холоднымъ, неопытнымъ Адонисомъ, онъ-же въ послѣд-«ствіи раскрылъ передъ нами и святыя мистеріи любви въ «ея идеальномъ просвѣтлѣніи, и вмѣстѣ въ такомъ простомъ чело-«вѣческомъ видѣ». Впрочемъ, легко можно предположить, что въ неопытномъ, холодномъ Адонисѣ, поэтъ хотѣлъ представить своего друга, дѣйствительно бывшаго въ подобномъ положеніи. Это было, кажется, единственнымъ обстоятельствомъ такого рода въ жизни Соутгэмптона, послѣ котораго онъ сдѣлался ненавистникомъ женщинъ, и первые семнадцать сонетовъ Шекспира оплакиваютъ жизнь друга, лишенную любви и ея радостей. Тонъ и языкъ этихъ стихотвореній нѣсколько гармонируютъ съ «Венерою и Адонисомъ», отличаясь иногда отъ этой поэмы любящимъ, нѣжно-грустнымъ колоритомъ; сладостный, чарующій лепетъ, какимъ облиты рѣчи Ромео и Юліи, льется въ языкѣ этихъ сонетовъ. Съ тѣхъ поръ началась между ними самая искренняя дружба, и поэтъ, безпрестанно то ободряя, то предостерегая своего друга, въ самомъ себѣ переживалъ всѣ треволненія его жизни и судьбы, перестрадалъ ихъ, какъ свои собственныя. Вскорѣ послѣ Соутгэмптонъ почувствовалъ сильную и глубокую склонность къ Елизаветѣ Вернонъ, кузинѣ графа Эссекса, сблизился съ нимъ, и съ тѣхъ-поръ дѣлилъ перемѣнчивость судьбы его. Будучи начальникомъ корабля, послѣдовалъ онъ, волонтеромъ, за генераломъ своимъ на Азорскіе острова. Любовь къ бигвѣ увлекла

его въ горячую схватку, въ которой онъ потопилъ испанскій фрегатъ, за что Эссексъ возвелъ его въ кавалеры. Но это не могло отвратить нерасположенія королевы отъ геройскаго юноши: дуэли, непріятности и разнаго рода шалости, которыя надѣлалъ онъ, будучи еще при дворѣ, были, кажется, причиною этого нерасположенія. Въ парламентѣ онъ былъ замѣчательнымъ ораторомъ и горячимъ защитникомъ интересовъ города: между тѣмъ велъ съ друзьями разгульную жизнь, собиралъ около себя поэтовъ и художниковъ, и женясь тайно на миссъ Вернонъ, почти надсмѣялся надъ волею королевы, которая и слышать не хотѣла объ этомъ бракѣ. Съ государственнымъ секретаремъ Цецилемъ пробылъ онъ потомъ нѣкоторое время въ Парижѣ, послѣ поѣхалъ въ Ирландію за графомъ Эссексомъ, который самъ назначилъ его начальникомъ кавалеріи. Декретъ королевы лишилъ его этого начальства, и онъ, воротясь въ Лондонъ, велъ прежнюю веселую, художническую жизнь, пока, вмѣстѣ съ Эссексомъ, не былъ обвиненъ, какъ соучастникъ въ возмутительныхъ его намѣреніяхъ. Эссексъ, какъ извѣстно, былъ обезглавленъ, а Соутгэмптонъ заключенъ въ Тоуэръ. Ходатайство пэровъ и Цецилія спасло его отъ участи Эссекса. Онъ былъ освобожденъ лишь по смерти королевы.

Трудно объяснить, почему Шекспировы стихотворенія къ другу не были напечатаны въ царствованіе Елизаветы, а ходили лишь въ рукописи въ кругахъ высшаго общества, и вѣроятно многія изъ нихъ затерялись. До насъ дошло, кромѣ упомянутыхъ 17, всего 171, считая въ томъ числѣ и его сонеты «Страстнаго Странника» (the Passionate Pilgrim). Мотивы большей части ихъ взяты изъ жизни Соутгэмптона. Поэтъ предостерегаетъ, утѣшаетъ, ободряетъ, совѣтуетъ, и во всемъ, даже въ словахъ упрека, вѣетъ у него дыханіе самой нѣжнѣйшей любви. Часто къ горю друга пріютится и его собственная скорбь, и душевное разстройство, которое въ иные часы глубоко волнуетъ великія души, выливается вмѣстѣ въ грустной элегіи. Поэтъ чувствуетъ, что онъ приросъ къ этому Соутгэмптону, а другъ, въ шумѣ и бурѣ жизни, безпрестанно исчезаетъ изъ объятій его; Шекспиръ ропщетъ на него, груститъ, и наконецъ умолкаетъ въ печали. Тогда Соутгэмптонъ снова бросается къ нему, и его упрекъ, что Вильямъ ужь не любитъ его, зажигаетъ любовь двойнымъ пламенемъ. Такъ раскрывается здѣсь вся сладостная мука, непреодолимой, глубочайшей любви; и, все, что въ «Ромео и Юліи» выговорено нѣжнаго и искренняго, что въ комедіяхъ его вѣетъ чарующею граціею и полнотою внутренняго чувства, что въ нихъ блеститъ эпиграмматическою тонкостію ироніи и раскрывается колоссальнаго, облечен-

наго въ форму младенческаго игранія, все это переливается радужными цвѣтами въ сонетахъ.

Съ недоумѣніемъ останавливаемся мы передъ 28 сонетами къ женскому существу. О многихъ изъ нихъ можно допустить мнѣніе нѣкоторыхъ англійскихъ критиковъ, что Шекспиръ писалъ ихъ по просьбѣ другихъ, какъ между прочимъ сонетъ 130-й, отличающійся тяжеловатостью и принужденностью; но въ большей части ихъ разлито столько тренетнаго, искренняго чувства, что поэтъ не иначе могъ написать ихъ, какъ отъ самого себя. Неизвѣстно, кто была эта женщина: впрочемъ, розысканіе не представляетъ особеннаго интереса, тѣмъ болѣе, что любовь поэта является здѣсь вовсе не чистымъ, возвышеннымъ пламенемъ, и предметъ склонности его во многихъ отношеніяхъ весьма подозрительной нравственности. Мы предоставляемъ добродушнымъ моралистамъ доказывать, что подобная склонность и ея выраженіе недостойны великаго поэта, и сожалѣть о свободно-страстной натурѣ его. Въ первомъ изъ этихъ 28 сонетовъ (127-й отъ начала), воспѣваетъ онъ сверкающіе глаза, смуглую грудь, черныя кудри и благоухающее дыханіе своей милой; 128-й и особенно 129-й проникнуты всею нѣжностью стремленія самаго искренняго чувства: меланхолическій тонъ еще больше увеличиваетъ прелесть его. Въ послѣдующихъ примѣшивается и жажда чувственныхъ наслажденій; 133-й сонетъ заставляетъ думать, что другъ его Соутгэмптонъ самъ находится въ подобномъ положеніи; 143-й показываетъ его милую весьма подозрительною красотою.

> I have sworn thee fair, and thought thee bright,
> Who art as black, as hell, as dark as night.

Въ 145-мъ видно глубоко тревожное состояніе духа; пробуждаются демонскія силы и васъ охватываетъ тяжелая тоска, которая въѣдается въ сердце, еще ядовитое отъ раздражительной остроты поэта, и хотя въ 147-мъ слова «любовь такъ молода, что не можетъ знать, что такое совѣсть» (Love is too young to know what conscience is), на минуту, какъ-бы вѣютъ успокоеніемъ, но безсильны снова возвратить насъ къ кроткому ощущенію. Чувства поэта сильнѣе и сильнѣе кружатся въ пламенныхъ переливахъ, въ которыхъ горитъ не столько любви, сколько сладострастной ненависти. Изъ 137-го и 140-го ясно видно, что сознаніе не покидаетъ души поэта; но, не смотря на это, разорванная неопредѣленность выраженія, обнаруживающаяся въ большей части сонетовъ, принадлежащихъ къ этой категоріи, доказываетъ мрачную запутанность чувствъ. Это, какъ кажется, была

связь безъ опредѣленности въ чувствѣ, безъ спокойствія въ наслажденіи, безъ гармоніи въ тѣлесныхъ и духовныхъ желаніяхъ. Въ 140-мъ внутренняя дисгармонія доходитъ до какого-то мрачнаго паѳоса:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still;
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman, colour'd ill.
To win me soon to hèll, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell.
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till by bad angel fire my good one out.

Чтобъ не оставлять въ душѣ читателей никакого тяжелаго чувства, мы заключимъ взглядъ на личность Шекспира однимъ изъ сонетовъ его къ Соутгэмптону: въ переводѣ мы не въ силахъ передать и самаго блѣднаго отраженія всей сердечной, меланхолической простоты подлинника:

«Когда меня не будетъ, пусть печаль твоя ко мнѣ продолжится не долѣе унылаго звука похороннаго колокола, который возвѣститъ свѣту, что я отошелъ отъ этого пошлаго свѣта къ червямъ. И если ты когда-нибудь прочтешь эти строки, не вспоминай о рукѣ, написавшей ихъ: я такъ люблю тебя, что хочу лучше, чтобъ ты вовсе забылъ меня, нежели чтобъ воспоминаніе обо мнѣ тебя печалило. О, если взглянешь ты на эти строки,—когда я, можетъ-быть, уже смѣшаюсь съ прахомъ,—пусть онѣ даже не припоминаютъ тебѣ моего имени, и пусть вмѣстѣ съ моею жизнью исчезаетъ любовь твоя: не то, умный свѣтъ увидитъ твои слезы и надсмѣется надъ тобою,—а меня уже не будетъ»!

Мы считали это изложеніе жизни индивидуальности Шекспира не лишнимъ для читателей, потому-что, предполагая, по возможности, посвящать отдѣльный разборъ произведеніямъ Шекспира, какъ они вполнѣ появятся въ переводѣ г. Кетчера, мы желали первоначально ввести читателей нашихъ въ общее созерцаніе этого міробъемлющаго поэта. При разсматриваніи-же его созданій мы отрѣшимся отъ его личности и должны совершенно измѣнить точку воз-

зрѣнія. Здѣсь занималъ насъ Шекспиръ, какъ человѣкъ, его взглядъ на міръ, внутренняя настроенность души его, его судьба и такъ сказать розысканіе его личности въ его созданіяхъ. Вступивъ уже въ сферу самихъ созданій, мы должны совершенно отрѣшиться отъ такой психологической точки, ибо каждое шекспировское созданіе— есть отдѣльный, замкнутый въ себѣ міръ, живущій своею идеею, лежащею въ глубинѣ его, которая имѣетъ оправданіе и доказательство въ самой себѣ, а не въ личности и обстоятельствахъ поэта. Въ сферѣ критики не въ томъ дѣло, что было причиною того, или другаго произведенія, но въ томъ, чтобъ произведеніе было истинно въ самомъ себѣ, въ идеѣ, и формѣ этой идеи, и раскрывало-бы собою въ частномъ явленіи общечеловѣческое. Тѣмъ значительнѣе, прочнѣе дѣйствіе художественнаго произведенія, чѣмъ болѣе оно, въ опредѣленномъ, временномъ или историческомъ событіи, раскрываетъ дѣйствіе вѣчныхъ законовъ, на которыхъ зиждется міръ. Въ индивидуальной опредѣленности характеровъ, въ представленіи какого-либо дѣйствія или событія, оно обнаруживаетъ вмѣстѣ великій глаголъ общей, всеобъемлющей истины. Если мы, не мудрствуя лукаво, съ чистымъ, искреннимъ чувствомъ углубимся въ художественное созданіе, то всегда почувствуемъ въ немъ нравственную идею, которая подкрѣпляетъ насъ въ противорѣчіяхъ жизни, указуя на высшее примиреніе. Но чѣмъ ближе задача поэта подходитъ къ нравственному ученію, и соединяется съ нимъ, чѣмъ болѣе хочетъ онъ научить уважать нравственность, тѣмъ дальше отходитъ его произведеніе отъ искусства, которое пребываетъ само въ себѣ и для себя, не заботясь объ улучшеніи людей, и, какъ цвѣтокъ, хочетъ радовать ихъ только самимъ собою, своимъ душевнымъ образомъ. Истинно-художественныя созданія хотя и принадлежатъ извѣстному вѣку и народу, какъ напримѣръ, творенія Шекспира, но вмѣстѣ съ тѣмъ они пребываютъ внѣ извѣстной цивилизаціи, какъ-бы уничтожаютъ собою время, принадлежатъ всѣмъ вѣкамъ призывая равно всѣхъ людей къ вѣчному наслажденію собою. Такія произведенія абсолютно выполняютъ собою требованія, налагаемыя идеею искусства, являя собою образы, въ которыхъ безконечная мысль приняла чувственную форму. Созерцая ихъ, критика должна не разбирать отдѣльныя мѣста, похваляя, или порицая, а открыть и понять идею въ нихъ присутствующую и обнаружившуюся въ чувственное, тожественное себѣ явленіе.

Но такая критика принадлежитъ къ философіи искусства и требуетъ, кромѣ глубочайшаго изученія даннаго художественнаго про-

изведенія, предварительнаго обширнаго философскаго образованія. Въ самой Германіи (во Франціи еще не понимаютъ ея) она явилась лишь въ недавнее время и до сихъ поръ представляетъ немного именъ. По глубокой проницательности, превосходному изложенію и возвышенности созерцанія, первое мѣсто изъ нихъ занимаетъ Ретшеръ, котораго одушевленную философскую критику «Короля Лира», Шекспира, можетъ быть, прочтутъ читатели «Отечественныхъ Записокъ» въ этомъ журналѣ.

VII.

ЧЕТЫРЕ НОВЫЯ ДРАМЫ, ПРИПИСЫВАЕМЫЯ ШЕКСПИРУ.

(СТАТЬЯ РЕТШЕРА).

Въ 1836 году, Тикъ подарилъ германскую публику переводомъ четырехъ пьесъ Шекспира, изъ которыхъ три до того времени были почти неизвѣстны, а четвертая, «Эдуардъ III», оставалась совершено чуждою даже самымъ отличнымъ знатокамъ Шекспира *); но этотъ подарокъ не былъ принятъ съ такимъ радушіемъ и участіемъ, какихъ можно было бы ожидать. Журналы, столь чувствительные къ посредственнымъ явленіямъ, почти вовсе не упоминали о нихъ, или, если и касались ихъ, то говорили словно объ обыденномъ произведеніи дюжинной лирики. Театры же нигдѣ, начиная съ самой родины Шекспира, даже не попробовали испытать дѣйствія на публику той или другой драмы, не хотѣли на произведенія, приписываемыя величайшему драматическому поэту, употребить по крайней мѣрѣ хоть столько старанія и труда, сколько они расточаютъ на пошлыя переложенія съ французскаго, или на исчадія привилегированныхъ театральныхъ поставщиковъ. Ни съ какой стороны не привлекало на себя вниманія это во всякомъ отношеніи замѣчательнѣйшее литературное явленіе. Впрочемъ, такому невниманію не должно дивиться: толпѣ, которая можетъ вмѣшиваться въ литературу только совнѣ и

*) А. В. Шлегель въ своихъ «Dramat. Vorlesungen» (стр. 3) относитъ «Эдуарда» къ тѣмъ сомнительнымъ произведеніямъ поэта, которыхъ ему никогда не приходилось видѣть.

мимоходомъ, почти совсѣмъ не было указано на означенныя произведенія. Самъ авторъ этой статьи нерѣдко бывалъ удивленъ, встрѣчая даже между людьми, которые по склонности и личному положенію своему особенно обращаютъ вниманіе на замѣчательныя явленія въ области эстетической литературы, едва одно знаніе объ этихъ четырехъ лежащихъ передъ нами пьесахъ: фактъ, который едва можно объяснить, но котораго нельзя пройти молчаніемъ. Поэтъ съ европейскою извѣстностію, великій златокъ Шекспира, Людвигъ Тикъ, передаетъ съ полнѣйшею увѣренностію созданія Шекспира, передаетъ нѣмецкой публикѣ, съ давнихъ поръ составляющей славу свою въ оцѣнкѣ и разумѣніи Шекспира, четыре пьесы, не присовокупляя къ нимъ ничего, кромѣ имени британскаго поэта:—не должно ли было думать, что весь образованный міръ съ поспѣшностію устремится къ этому явленію, что возгорятся исполненныя проницательности, остроумія, вдохновенной прозорливости пренія о достовѣрности и недостовѣрности сихъ пьесъ: что жалоба на молчаніе Тика, неоскорбившагося ни однимъ словомъ сомнѣній въ подлинности ихъ, представитъ издателю благопріятный случай дать намъ блестящее доказательство своей увѣренности—и ничего, ничего подобнаго не было. Единственный человѣкъ съ образованнымъ умомъ и вкусомъ, коснувшійся этихъ произведеній, равно какъ и всѣхъ сомнительныхъ произведеній Шекспира, былъ Германъ Ульрици въ своей книгѣ «О драматическомъ искусствѣ Шекспира» *). Но этотъ предметъ естественно такъ мало выступаетъ у него на передній планъ, и все сочиненіе вообще принадлежитъ столь ограниченной сферѣ **), что отъ него нельзя надѣяться распространенія знакомства съ сими драмами. Интересъ къ предмету и нѣкоторымъ образомъ священный долгъ привѣтствовать съ благоговѣйною любовію все носящее на себѣ имя Шекспира, заставляютъ насъ въ большемъ объемѣ приступить къ ближайшей оцѣнкѣ этихъ произведеній.

Удивительно, что внѣшнее свидѣтельство въ подлинности лежащихъ передъ нами четырехъ пьесъ находится въ обратномъ отношеніи къ внутреннему свидѣтельству ихъ: потому что «Эдуардъ III» лишенъ почти всякаго доказательства на принадлежность Шекспи-

*) Über Schakspear's Dramatische Kunst, особенно съ стран. 470.

**) Книга эта довольно странное явленіе въ эстетической литературѣ. Авторъ назвалъ ее «Христіанской Эстетикою». Въ изслѣдованіяхъ характеровъ авторъ всюдѣ держится основнаго созерцанія перваго грѣхопаденія и искупленія. Дѣйствующія лица страждутъ, если не за свои

ру *), тогда какъ свидѣтельство духа рѣшительно открываетъ въ «Эдуардѣ III» твореніе поэта, которое смѣло можетъ обратиться къ міру съ знаменитыми словами: «я отъ Шекспира; горе тому, кто коснется меня!» Что же до предмета, то его почти a priori можно назвать такимъ, который Шекспиръ долженъ былъ взять содержаніемъ для одного изъ своихъ созданій и который вмѣстѣ съ тѣмъ представляетъ цѣльное звено въ циклѣ историческихъ драмъ изъ исторіи Англіи. Предположимъ, будто намъ извѣстно вообще, что Шекспиръ создалъ цѣлый кругъ историческихъ пьесъ изъ исторіи Англіи и избралъ такія эпохи, въ которыхъ жизнь націи всего ярче выразилась: мы едва-ли, хоть на минуту, усомнились бы поставить царствованіе Эдуарда III на переднемъ планѣ, какъ одинъ изъ самыхъ блестящихъ періодовъ англійской исторіи, потому что подъ правленіемъ Эдуарда III нація впервые достигла гордаго восчувствованія своей силы и совершила блестящіе подвиги противъ своей ненавистной совмѣстницы. — подвиги, столь же славные по своимъ непосредственнымъ слѣдствіямъ, сколько по генію, съ какимъ были совершены. Одно это предположеніе много говоритъ въ пользу предмета драмы, и съ этой стороны можно тотчасъ быть увѣреннымъ въ единодушномъ согласіи всѣхъ. Да, намъ кажется, что поэтъ не могъ сообразнѣе и величественнѣе начать рядъ своихъ историческихъ драмъ изъ исторіи Англіи, какъ раскрывъ ея героическое величіе передъ горделивымъ соперникомъ и представивъ королевскій санъ опирающимся на собственную силу и смѣлое самочувствованіе. — ко-

---

грѣхи, то за грѣхи родителей. Съ такой точки зрѣнія въ «Ромео и Джульетѣ», Джюльета сдѣлалась легкомысленной дѣвочкой, Лоренцо дѣйствующимъ вопреки своему долгу, а на совѣсти мамки лежитъ дурное воспитаніе Джульеты. Жена и дѣти Макдуфа гибнутъ за грѣхи отца, и проч. и проч. Принимаясь объяснять вѣдьмъ въ «Макбетѣ», Ульрици начинаетъ грѣхопаденіемъ, замѣчаетъ, что человѣкъ во злѣ силенъ, а въ добрѣ слабъ, переходитъ потомъ къ «христіанскому» ученію о дьяволѣ и демонахъ, и наконецъ ставитъ: и т а к ъ д а л ѣ е. Въ этомъ все объясненіе вѣдьмъ. Впрочемъ, онъ объясняетъ это дѣйствіемъ духовъ того міра (Jenseits) на души наши, погруженныя въ землю; все это перемѣшано съ выходками противъ новой философіи, которая, какъ онъ говоритъ, «хочетъ имѣть небо на землѣ и никакой земли въ небѣ». Ульрици всюду старается доказать, что Шекспиръ былъ большой христіанинъ. Странное явленіе, выбрать Шекспира за канву для теологическихъ, піэтистическихъ и полемическихъ разсужденій. *В. Б.*

*) Только однимъ собирателямъ старинныхъ каталоговъ приписанъ онъ Шекспиру. Сравн. Ульрици, стр. 491.

ролевскій санъ, который, не довольствуясь блескомъ, полученнымъ отъ рожденія, самъ себя содѣлываетъ тѣмъ, что онъ хочетъ и долженъ значить. Исторія, въ правленіе Эдуарда III, вызвала столько дивныхъ поэтическихъ элементовъ, что поэту оставалось только брать ихъ. Борьба съ Франціею, заклятымъ врагомъ Англіи, великая борьба, въ которой нужны все мужество, вся бодрость націи, начинается и естественно всѣмъ сообщаетъ необыкновенную энергію и упругость; рыцарственный король, обладающій притомъ всѣми дарами благоразумія и мужества, ведетъ дружины свои во враждующую землю; въ героическомъ величіи превосходитъ его только одинъ мощный сынъ его, Черный Принцъ. Величественно раскрывается здѣсь увѣренность во всесильномъ могуществѣ духа, и отсюда торжество генія надъ грубою силою толпы. Эти двѣ героическія натуры, отецъ и сынъ, поставленныя во главѣ великаго народа, застигнутыя рокомъ и уже, кажется, обреченныя гибели, содѣлываютъ поприще, которое самонадѣянный врагъ избралъ для ихъ пораженія, поприщемъ вѣчной славы и кладутъ на немъ сѣмена могущественнѣйшаго развитія. Уже въ одномъ этомъ лежитъ столько поэтически-разительнаго, король и его рыцарственный сынъ предстоятъ такими пластическими образами, что поэтъ англійской исторіи не могъ лучше избрать предмета для своего творчества. Здѣсь могъ онъ почувствовать себя Британцемъ, и вмѣстѣ пріобрѣталъ важное преимущество—противоположить личную энергію Эдуарда вялости и слабодушію его царственныхъ преемниковъ,—привести въ созерцаніе начало внутреннихъ раздоровъ, надъ которыми снова, но только на краткое время преобладаетъ могущественная личность. Такимъ образомъ «Эдуардъ III» указываетъ намъ на побѣду и силу личности, въ среднія времена все сосредоточивавшей въ одной себѣ и служащей коренымъ основаніемъ всякой драматической поэзіи.

И такъ, относительно матеріала «Эдуарда», мы должны были бы прежде всего удивляться, что Шекспиръ не воспользовался имъ. И дѣйствительно, многіе уже предлагали вопросъ: почему Шекспиръ драматически не обработалъ этого знаменитаго времени въ исторіи, почему имъ не открылъ онъ цикла своихъ историческихъ драмъ? Если же обработаніе соотвѣтствуетъ многозначительной сущности матеріала; если великіе элементы, заключенные въ немъ, обнаружились въ поэтическихъ призракахъ, и лица, носившія на раменахъ своихъ историческія событія, явились въ поэтическихъ образахъ, то, съ достовѣрностію, основанною на свидѣтельствѣ духа, которое выше всѣхъ единственно-историческихъ доказательствъ, можемъ мы, въ драмѣ

«Эдуардъ III», привѣтствовать твореніе Шекспира; и таково оно дѣйствительно. Теперь попробуемъ привести въ ясность точку зрѣнія, художественную обработку матеріала и его поэтическаго значенія.

«Эдуардъ III», въ цѣлости своей, конечно, является болѣе эпическимъ, нежели драматическимъ, ибо не все здѣсь движется около одного индивидуальнаго дѣйствія, къ разрѣшенію котораго мы бы ведены были непрерывно шествующимъ развитіемъ, и героемъ котораго былъ бы человѣкъ, своимъ паѳосомъ (pathos), напрягающій въ себѣ драматическую коллизію до высочайшей степени. Тема и основный планъ, основное созерцаніе этого творенія, представляютъ возвеличеніе Англіи въ ея достославной борьбѣ съ Франціею. Это величіе, эта слава существенно опираются на духовную и нравственную дѣятельную силу царственнаго героя, владѣющаго королевствомъ, и его рыцарственнаго сына, который превышаетъ отца. Въ нихъ осуществляется то знаменитое время, съ ними связанъ весь ходъ исполненнаго славы развитія. Посему эти двѣ фигуры выступаютъ на передній планъ и личностію своею проявляютъ законъ, что духу, а не матеріи принадлежитъ владычество надъ міромъ, что онъ единый призванъ царствовать и что только на немъ единомъ основано безусловное право исторіи. Такъ какъ драма соединяетъ славу Англіи съ подвигами сихъ двухъ героическихъ натуръ, то все другое получаетъ характеръ средства, содѣйствующаго къ этой исторической апоѳеозѣ великой страны, къ возведенію этого величественнаго зданія. Да; даже могущественная страсть короля къ графинѣ Салисбури, грозящая совершенно покорить его, нравственная, вмѣстѣ съ опасностію возрастающая сила графини, все здѣсь имѣетъ только единую цѣль — славу Англіи, олицетворяющейся въ представителѣ своемъ, Эдуардѣ. Это возвеличеніе есть единственное и истинное единство, внутренно связующее обѣ драматически-распадающіяся части упомянутаго творенія: отношеніе короля къ графинѣ Салисбури (душу первыхъ двухъ актовъ) съ борьбою и побѣдою во Франціи (содержаніемъ трехъ остальныхъ).

Съ одной стороны, здѣсь все имѣетъ характеръ особнаго, въ извѣстное время, извѣстнымъ народомъ и его поселителями совершенныхъ историческихъ событій: съ другой, конкретный замыслъ поэта указуетъ выше и возноситъ насъ до созерцанія общаго, вѣчнаго закона, осуществляющагося здѣсь, въ этихъ особныхъ обстоятельствахъ. Этотъ законъ: побѣда внутренняго сосредоточенія духа, его самообладанія и самоотрицанія надъ гордостію наглой силы и человѣческою надеждою на матеріальное могуще-

ство; побѣда генія, изъ себя самого возсоздающаго міръ и посрамляющаго всѣ выкладки житейскаго разсудка,—генія, передъ которымъ всякій призывъ матеріальной силы исчезаетъ въ пустомъ воздухѣ,—генія, который совершаетъ дѣйствія, указующія на высшій порядокъ вещей, гдѣ только то приходитъ къ своему праву, что призвано къ нему своею сущностію. Уже это одно показываетъ величіе драмы и возвѣщаетъ ее созданіемъ Шекспира. Да, мы видимъ въ немъ то особенное, принадлежащее Шекспиру величіе, которое дышетъ во всѣхъ его историческихъ драмахъ, независимо отъ опредѣленныхъ событій и особыхъ явленій; здѣсь мы чувствуемъ то же величіе, ту же общую силу, то же самое жизненное зерно, отрѣшающееся отъ всякаго опредѣленнаго историческаго развитія, зерно, которое мы называли бы субстанціею исторіи, представленной поэтомъ sub specie aeterni. Въ увѣренности, что читатели согласятся съ нами, мы напомнимъ здѣсь, для большей ясности сказаннаго, о «Ричардѣ III», котораго, независимо отъ историческаго матеріала, служащаго ему содержаніемъ и связывающаго его съ цѣлымъ историческимъ цикломъ, можно назвать трагедіею абсолютнаго деспотизма, въ его демонскомъ образѣ, въ полномъ, страшномъ проявленіи, раскрывающею въ лицѣ Ричарда вѣчные законы, какимъ подвергнуто это крайнее, высочайшее самолюбіе. Конечно, эта другая таинственная душа, какъ называли бы мы общее содержаніе сихъ историческихъ созданій, открыта только для тѣхъ, которые могутъ узнавать мысли въ чувственной ихъ оболочкѣ, — а это предметъ одного только философскаго изученія искусства.

Мы намекнули, что драма «Эдуардъ III» распадается на двѣ половины, которыя съ перваго взгляда кажутся ничѣмъ несвязанными. Въ самомъ дѣлѣ, связь между ними не крѣпка и болѣе доказываетъ эпическую концепцію цѣлаго. Въ первой половинѣ центръ дѣйствія образуетъ страстную любовь короля къ графинѣ Салисбури и его выходъ изъ этого состоянія, грозящаго оспилить его совѣмъ. Два эти акта, разсматриваемые сами по себѣ, по могуществу страсти, раскрываемой ими, по величію и важности коллизіи, являющейся въ нихъ, по душевной твердости и нравственной силѣ, возрастающихъ въ нихъ вмѣстѣ съ страстію,—въ высочайшей степени драматичны, и по своему исполненію принадлежатъ къ превосходнѣйшимъ созданіямъ Шекспира. Вмѣстѣ съ тѣмъ они полагаютъ существенную основу и дальнѣйшему движенію драмы. Такъ какъ зерномъ всей драмы мы назвали возвеличеніе Англіи знаменитыми подвигами Эдуарда и его рыцарственнаго сына, то оба первые акта относятся къ представле-

нію блестящихъ побѣдъ, занимающихъ насъ въ трехъ послѣднихъ, какъ нравственная основа для совершающихся дѣлъ. Кромѣ того, первыми двумя актами вносится въ драму тотъ абсолютный законъ, на которомъ только и можетъ возвышаться всякое героическое величіе, всякая слава,—абсолютный законъ, который есть притомъ и глубочайшій корень королевскаго значенія и благодатнаго владычества. Этотъ законъ, этотъ корень—*свободнорожденное, нравственное самообладаніе*.

Вслѣдствіе этого, блестящіе успѣхи Эдуарда въ войнѣ съ Франціею, занимающіе насъ въ трехъ послѣднихъ актахъ, пріобрѣтаютъ высочайшій интересъ, являясь въ высшемъ значеніи законною побѣдою царственной натуры, которая тягчайшею побѣдою надъ собою, надъ могущественною страстію, купила глубоко-основанное право властвовать пространствомъ и временемъ. Только тотъ, кто, подобно Эдуарду III, изъ безграничности страсти, въ которой исчезалъ всякій нравственный стыдъ, все значеніе его высокаго призванія, снова возвалъ себя къ такому сосредоточенію духа, такому нравственному самообладанію, только тотъ достоинъ властвовать и распространять свое владычество. Достоинство побѣды измѣряется силою противника, съ которымъ ведется борьба: потому-то поэтъ и далъ королю такую колоссальную страсть, которая, будучи мгновенно возбуждена видомъ прекрасной графини, овладѣваетъ всѣмъ духомъ короля и дѣлаетъ его безчувственнымъ ко всѣмъ другимъ интересамъ. Эта страсть Эдуарда, разгорающаяся въ разрушительное пламя отъ нѣжнаго, исполненнаго всей женственной кротости сопротивленія графини Салисбури, такъ стѣсняетъ на этой единой точкѣ всѣ силы духа его, что весь міръ видитъ онъ только въ ней одной. Поэтъ соединилъ здѣсь такое богатство поэтическихъ созерцаній и изъ одушевленной настроенности короля расточилъ такую цвѣтистую роскошь фантазіи, что по одному уже этому нельзя не узнать здѣсь шекспирова генія во всей его творческой силѣ. Едва-ли кто знаетъ что-нибудь драматичнѣе этихъ сценъ обоихъ первыхъ актовъ, движущихся около страсти къ графинѣ. Теперь, когда мы положили для нихъ общія точки зрѣнія и тѣмъ обозначили моментъ ихъ соединенія со второю половиною драмы, обратимъ вниманіе на нѣкоторыя прекрасныя и глубокомысленныя черты поэта въ созданіи и развитіи ихъ.

Объявленіе историческаго права на французскую корону открываетъ драму. Но историческое право только тогда дѣйствительно, когда подкрѣпляется высшимъ правомъ духа; слѣдовательно, историческое право требуетъ еще доказательства болѣе глубокаго. Такимъ

образомъ, самое начало указуетъ уже на движеніе, въ которомъ прежде всего должно быть право абсолютное. Сколько войнолюбивымъ ни кажется намъ король, какъ требованіе французскаго посла, въ теченіе сорока дней принести ему покорность—ни есть уже слишкомъ достаточный поводъ къ войнѣ; со всѣмъ тѣмъ видимъ мы здѣсь Эдуарда скромнымъ, чуждымъ всякой самонадѣянной гордости. Его повелѣнія и распоряженія обнаруживаютъ въ немъ глубокомысленнаго повелителя, видящаго всю великость борьбы.—Въ юномъ принцѣ, котораго душа радостно привѣтствуетъ войну, предчувствуемъ мы уже будущаго героя.

Между тѣмъ Эдуардъ безъ большаго труда разбиваетъ союзника Франціи, шотландскаго короля, въ кичливой дерзости своей заранѣе распоряжавшагося добычей и уже видѣвшаго во власти своей прекрасную Салисбури — и тутъ же, при первомъ привѣтствіи спасенной имъ графини, получаетъ смертельную стрѣлу, которою она, сама о томъ не зная, поразила его сердце. Леди Салисбури съ самаго начала предстоитъ въ высшей нравственной граціи, ни разу даже не предчувствующей того, что очарованіе ея почти совершенно оковало короля.

До какой степени эта обаятельная страсть охватила и измѣнила короля — это узнаемъ мы изъ рѣчи повѣреннаго Эдуарда, Лудвига, открывающей собою второй актъ и дающей намъ средство глубоко заглянуть въ душевное состояніе короля. Изъ нея усматриваемъ мы, какой уже видъ приняла страсть эта, какъ грозитъ она разорвать всѣ оплоты разума, и какъ, наконецъ, самъ воинственный духъ Эдуарда изнемогаетъ и падаетъ.

Сценою между королемъ и его повѣренными поэтъ воспользовался для самой прекрасной поэтической черты. Короля волнуютъ страстное желаніе и любовь. Изъ его взволнованной груди летятъ искры, обнаруживающія клокочущій вулканъ. Это состояніе души долженъ повѣренный облечь въ одежду нѣжной поэзіи. Король вызываетъ его дать поэтическое слово томительному ощущенію—и тутъ-же, изъ собственной груди его, вырывается стремительный потокъ созерцаній и образовъ, которыми слегка хочетъ облегчить себя сжатое сердце, такъ что мы его самого должны признать могучимъ поэтомъ, предъ которымъ всякая пѣснь изъ другихъ устъ, воспѣвающая это состояніе души — показалась бы намъ холоднымъ, съ пустынныхъ предѣловъ вѣющимъ дыханіемъ. Невозможно раскаленный жаръ души раскрыть до большей ясности и лучезарности слова, такъ, какъ совершаетъ это король предъ тѣмъ, котораго призываетъ онъ къ поэзіи,

совершаетъ собственнымъ поэтическимъ творчествомъ, какъ-бы насмѣхаясь надъ требованіемъ своимъ и доказывая намъ, какъ передъ этою истинною поэзіею сердца безцвѣтно и тускло все, что могло-бы выйдти изъ устъ посторонняго. Прозаическая важность и намекъ, который Лудвигъ съ намѣреніемъ включаетъ въ свою пѣсню, возбуждаютъ наконецъ короля выговорить, что только подобнымъ можетъ быть понято и воспѣто подобное, и исторгаютъ изъ устъ его рѣчь, исполненную возвышенной поэзіи, въ которой стороною осмѣивается и тотъ холодный, сухой намекъ Лудвига:

«Нѣтъ, лишь воинъ можетъ разсказать о войнѣ и битвахъ: лишь заточенный—о мрачныхъ и сырыхъ стѣнахъ тюрьмы: лишь больной въ силахъ описать скорбь смертную: истощенный гладомъ—наслажденія пиршества; измерзшій бѣднякъ—живительную теплоту огня,—словомъ, только одна нужда — свою блаженную противоположность. Такъ пѣснь любви можетъ быть спѣта лишь голосомъ любви».

Графиня Салисбури уже при первомъ своемъ появленіи обнаружила нравственную прелесть, предвѣщающую ей побѣдоносный выходъ изъ боя съ угрожавшимъ ей могущественнымъ противникомъ. Въ такомъ-же видѣ представляетъ намъ графиню и повѣренный короля. Въ цѣломъ начертаніи характера графини Салисбури раскрывается великій мастеръ. Ея слова, которыя, при выходѣ, говоритъ она королю и въ которыхъ грація сердца дивно слита съ благоговѣйнымъ почтеніемъ къ повелителю,—эти слова вѣютъ чуднымъ благоуханіемъ. Они переносятъ насъ такъ же, какъ и всякій поэтическій характеръ, въ ту сферу, гдѣ слова не исчерпываютъ сущности, но въ то же время таинственнымъ очарованіемъ своимъ пробуждаютъ то состояніе духа, которое необходимо для наслажденія подобною личностію. Во всякой поэзіи есть нѣчто, лежащее внѣ всякаго холоднаго наблюденія, нѣчто, являющееся одному только поэтическому созерцанію. Это особенно разительно въ тѣхъ характерахъ, конхъ личность не можетъ совершенно ясно обнаружиться въ чувственное явленіе, вслѣдствіе внутренней, неистощимой силы ощущенія и полнаго чувства (Gemüth) и разсудка. Дать предчувствовать это большее, нежели сколько можетъ дать слово, и дать предчувствовать его чрезъ самое представленіе личности, вызывать этотъ невидимый духъ, эту таинственную душу и являть ее нашему поэтическому созерцанію, — въ этомъ, кажется намъ, заключается существенный критеріумъ генія. И это самое творецъ «Эдуарда III» такъ проявилъ въ графинѣ Салисбури, какъ когда-либо проявлялъ Шекспиръ въ своихъ превосходнѣйшихъ женскихъ характерахъ.

Нравственная прелесть графини Салисбури раскрывается передъ страстно воспламененнымъ королемъ во всей своей внутренней неистощимой силѣ. Всякій дѣйствительный характеръ растетъ чрезъ отношенія и борьбу, въ которыя завлеченъ онъ. Такъ, увлекаемая всѣмъ обаяніемъ страстной преданности Эдуарда, всею силою его сердца, объятаго пожирающимъ пламенемъ, раскрываетъ графиня Салисбури нравственную силу, восходящую до высочайшаго нравственнаго величія. Внутренняя твердость, которую кроткая, нѣжная, прекрасная женщина почерпаетъ изъ своего нравственнаго созванія, присутствіе духа, которымъ владѣетъ она, обиліе остроумія — ея оружія, которымъ уничтожаетъ она всю силу его страстныхъ убѣжденій и доводовъ,—всѣ эти отдѣльныя, мастерскія черты сосредоточены поэтомъ въ немногихъ сценахъ. Шекспирово богатство, отъ крупицъ котораго могутъ еще роскошно напитаться другіе поэты, содержаніе, котораго другимъ съ излишкомъ достало-бы на цѣлые акты, здѣсь стѣсненное въ одну или немногія сцены — являются въ этомъ произведеніи во всей полнотѣ своей, какъ неопровержимыя доказательства шекспирова духа.

Это богатство поэтическихъ, неистощимо льющихся созерцаній, раскрывающихъ страсть короля; это сопротивленіе графини Салисбури, возрастающее до нравственнаго раздраженія — можно только сравнить съ смѣлостію изобрѣтенія, которымъ поэтъ еще болѣе напрягаетъ драматическое столкновеніе и возноситъ его въ высочайшую, святую сферу. Варвикъ, отецъ графини, вѣрный вассалъ короля, съ благороднымъ чистосердечіемъ возобновляетъ клятву въ безусловной вѣрности и преданности королю, которую Эдуардъ съ намѣреніемъ исторгаетъ у него; чрезъ это Варвикъ становится въ страшную необходимость — или нарушить вѣрность, въ безпредѣльности которой онъ только что поклялся, или стать самому соблазнителемъ своей дочери, склоняя ее уступить неукротимой страсти короля. Положеніе глубоко-трагическое и дивное по своему исходу. Вѣрность вассала, только-что безусловно вызывавшаяся на всякую услугу, вступаетъ въ борьбу съ нравственнымъ достоинствомъ отца: онъ самъ долженъ склонить дочь свою къ расторженію святаго обѣта. Варвикъ чувствуетъ всю тяжесть, лежащую на немъ, но нравственная натура его указываетъ ему выходъ. Дочь сама должна быть единственнымъ судьею въ этой борьбѣ. Непоколебимая довѣренность къ ея нравственной силѣ даетъ ему мужество формально выполнить данную королю клятву, и ожидаемое имъ рѣшеніе цѣломудренной графини есть торжество для отца и оправданіе его вѣры въ прав-

ственное достоинство дочери. Варвикъ въ искусныхъ софизмахъ раскрываетъ передъ дочерью всѣ свѣтлыя стороны склонности короля, облекая грѣхъ въ «моральныя» изреченія—и здѣсь мы должны предположить, что Варвикъ вполнѣ проникнутъ убѣжденіемъ, что нравственное, цѣломудренное чувство графини разорветъ тенета этихъ софизмовъ. Отвѣтъ дочери показываетъ, впрочемъ, какъ глубоко затаилъ отецъ свою сокровенную думу въ соблазнительныхъ словахъ своихъ. Ходатайство отца и его софистическое оправданіе грѣха дочь принимаетъ за его дѣйствительный образъ мыслей. Отсюда ея скорбь, ея отчаяніе, когда она видитъ, что обманулась во всемъ, что до сихъ поръ было священно для нея. Но ни минуты не колеблется ея рѣшеніе—лучше смерть, нежели грѣхъ!

«О, противоестественное ходатайство! Горе мнѣ, бѣдной! Къ чему спасаться мнѣ отъ преслѣдованія враговъ, если друзья гораздо опаснѣйшіе тѣснятъ меня».

И еще далѣе:

«Удивительно-ли, что вѣтвь заражена, когда ядъ пожралъ уже «корень; удивительно-ли, что дитя мретъ въ проказѣ,—оно всосало «ядъ изъ груди прокаженной матери».

Нравственная скорбь даетъ этой возвышенной натурѣ могущественную силу выраженія, и потому оно такъ разительно дѣйствуетъ. Стремительно-восходящія созерцанія, въ которыя облекается глубоко-оскорбленное достоинство цѣломудренной женщины, суть вмѣстѣ и свидѣтельство ея благороднаго негодованія, которому поэтъ,—Шекспиръ,—даетъ изливаться бурнымъ потокомъ.

Когда лживая рѣчь не поколебала цѣломудреннаго сердца графини, тогда, пораженный нравственною энергіею дочери, Варвикъ самъ разрываетъ тексты своихъ софизмовъ и въ созерцаніяхъ, изшедшихъ изъ глубины души его, возстановляетъ ея нравственное право, которое выше всякой человѣческой власти, священно и неприкосновенно, и которому самая жизнь должна собою жертвовать.

Но поэтъ еще не удовольствовался этимъ. Страсть короля доходитъ до преступнаго рѣшенія—разорвать всѣ узы, которыя удерживаютъ его отъ полнаго соединенія съ графинею. Противъ этого пожирающаго пламени Эдуарда, готоваго уже разрушить всѣ нравственныя преграды, у графини нѣтъ ничего, кромѣ нравственной силы: она должна проявить ее дѣломъ. Этотъ разгаръ страсти поэтъ представилъ въ потрясающей мысли, до которой доводитъ его сопротивленіе графини—принесть въ жертву свою супругу и мужа леди Салисбури, какъ обличителей и свидѣтелей преступнаго наслажденія.

Поэтъ позволяетъ самой графинѣ требовать смерти ихъ, чтобъ тѣмъ заставить короля трепетать передъ необъятностію его преступленія и тѣмъ привести его въ сознаніе и самообладаніе. Но страсть расторгаетъ въ бурномъ разливѣ и послѣдній слабый оплотъ, еще противящійся волнамъ ея: согласіе короля обнаруживаетъ страсть, дошедшую до послѣдней крайности, показываетъ, что нравственное чувство его почти совсѣмъ осилено разрушительнымъ пламенемъ преступнаго вожделѣнія. Онъ говоритъ:

«Довольно! твой мужъ и королева умрутъ. О, ты прекраснѣе са-«мой Геры! и что силы мальчика Леандра передъ моими! Чрезъ «Геллеспонтъ крови стану смотрѣть я на Сестосъ, гдѣ живетъ моя «Гера».

Теперь, когда всякое усиліе побѣдить словомъ осталось тщетнымъ, нравственной энергіи графини остается только обнаружиться въ безстрашіи смерти: она произноситъ рѣшеніе тутъ-же на мѣстѣ умертвить себя, если король не оставитъ своихъ преступныхъ намѣреній. Здѣсь торжественно осуществляется то нравственное чувство, которое жизнь цѣнитъ менѣе, нежели идею. Леди Салисбури возрастаетъ въ бою, гдѣ при каждомъ нападеніи на честь ея, она пріобрѣтала новыя оружія для защиты своей: наконецъ возвышается до героини, рѣшающейся смертію запечатлѣть величіе нравственной идеи. По возвышенной, простой рѣчи ея, чувствуемъ мы, что здѣсь говоритъ великая натура въ величественный моментъ бытія своего:

«Клянись мнѣ оставить твое грѣшное желаніе и никогда, никогда «не преслѣдовать имъ меня; или клянусь Богомъ, эта острая сталь «запятнаетъ твою землю тѣмъ, что ты запятнать хочешь—моею цѣ-«ломудренною кровію! Клянись, Эдуардъ, клянись, — или я поражу «себя и умру здѣсь на мѣстѣ».

Эта высочайшая нравственная энергія души возноситъ короля изъ безграничности страсти къ владычеству надъ собою. Впервые только, передъ внутреннею силою, рѣшившеюся посредствомъ смерти избавиться отъ всякаго насилія, склоняется его бѣшенная страсть: впервые только, въ присутствіи существа, котораго нравственная идея исполнила такимъ безстрашіемъ смерти, сознаетъ онъ свое безсиліе; благоговѣніе и стыдъ собственнаго совершеннаго паденія глубоко проникаетъ его душу. Это благоговѣніе и стыдъ суть въ то-же время и элементы, изъ коихъ зиждется его возрожденіе, внутреннее сосредоточеніе духа, сознаніе своего достоинства и назначенія. Какъ сила сопротивленія графини измѣрялась могуществомъ страсти короля, такъ совершенная утрата самообладанія и присутствія духа въ

королѣ служитъ для насъ залогомъ его нравственной натуры и прочности его возрожденія. Кто, подобно ему, погрузился въ огнь страсти и могъ еще въ этомъ пожирающемъ пламени сохранить нетлѣннымъ хоть единое зерно, тому пламя обратилось въ очистительный огнь, изъ котораго возстаетъ онъ подобно новому фениксу. Безграничное вожделѣніе и дикая страсть перегорѣли, и изъ нихъ воскресъ нравственный, самообладающій духъ. Результатъ этого могучаго возрожденія является намъ, какъ мы уже сказали, основою дальнѣйшаго развитія драмы, положившей себѣ цѣлію: возвеличеніе Англіи Эдуардомъ и его славнымъ сыномъ. Духъ, въ страшной битвѣ съ исполинскою страстію, возстановившей свое владычество надъ собою, потрясенный всемогуществомъ нравственной энергіи и въ стыдѣ преклонясь предъ нею, узрѣвшій въ ней то, что въ насъ есть безусловно непоколебимаго и вѣчнаго, этотъ духъ достоинъ своего призванія — какъ глава государства: возобладавшій надъ собою въ царствѣ нравственности, онъ достоинъ обладанія и въ пространствѣ. Какъ возвышенно и просто выразила графиня свое рѣшеніе, такъ возвышенно и просто выговариваетъ Эдуардъ переворотъ, произведенный въ немъ побѣдою надъ самимъ собою:

«Да, я клянусь, той самой силой, которая теперь даетъ мнѣ воз-
«можность стыдиться себя, что съ сихъ поръ изъ устъ моихъ не
«излетитъ ни разу слово съ такою цѣлью. Теперь встань ты, истин-
«но-британская жена: встань: паденіе мое да будетъ тебѣ во славу
«у потомковъ дальнихъ. Проснулся я отъ праздного, безумнаго сна».

При этой, въ основаніи драмы лежащей цѣли, не должно, слѣдовательно, удивляться, что съ-сихъ-поръ графиня Салисбури исчезаетъ со сцены: назначеніе ея, какъ мы уже намекнули выше, состояло въ томъ, чтобъ послужить къ возвеличенію короля, какъ представителя англійской славы. Мы не скроемъ, что этимъ ослабляется драматическая сила цѣлаго произведенія, ибо въ эти сцены, исполненныя могучихъ и съ возрастающею силою развивающихся столкновеній, поэтъ вдохнулъ собственно-драматическій интересъ. Леди Салисбури представляетъ одинъ изъ благороднѣйшихъ драматическихъ образовъ, которые когда-либо выходили изъ духа поэта. Напряженіе, въ которомъ держали драму сцены обоихъ первыхъ актовъ, проникнутыя глубочайшими звуками человѣческаго ощущенія, уступаетъ, слѣдуя направленію этой драмы, болѣе-эпическому, расходящемуся движенію, которое, также по своей натурѣ, возвращаетъ нашей душѣ ея свободу, утрачиваемую ею во всякомъ дѣйствіи, развивающемся въ великихъ коллизіяхъ. Здѣсь драма изъ своей уси-

ленной, на одной точкѣ сосредоточенной настроенности какъ-бы разрѣшается въ болѣе эпическую настроенность. Вотъ отношеніе между обѣими частями «Эдуарда III», и мы вовсе не думаемъ скрывать недостатокъ единства драматическаго развитія, который не совсѣмъ выкупается даже и основною мыслію, внутренно связывающею обѣ половины.

Дѣйствіе слѣдующихъ актовъ происходитъ во Франціи, въ странѣ воинственной славы Англіи, управляемой Эдуардомъ и его сыномъ. Хоть мы открываемъ здѣсь въ сущности болѣе эпическую концепцію цѣлаго, но способъ, которымъ возвеличивается Эдуардъ, вполнѣ превосходенъ и блещетъ поэтическимъ свѣтомъ. Герой этой славы собственно есть принцъ валлійскій, который теперь становится средоточіемъ драмы. Поэтъ, въ представленіи своемъ, остался вѣренъ исторіи столько, сколько долженъ быть вѣренъ исторіи поэтъ въ исторической драмѣ вообще, т. е. онъ очистилъ сущность (субстанцію) исторіи отъ множества сопровождающихъ ее внѣшностей и случайныхъ событій, освободилъ ее отъ всѣхъ примѣсей, которыми въ дѣйствительности она обременена: потому что дѣйствительность погружена еще въ противорѣчія свободы и необходимости, существеннаго и несущественнаго. Лишь поэзія освобождаетъ исторію отъ этого противорѣчія: лишь она извлекаетъ чистую сущность (субстанцію), отдѣляя отъ нея въ то-же время ея относительно-неорганическое и давая ей тѣло, совершенно соотвѣтствующее ея душѣ. Сжимая и идеализируя историческій матеріалъ, расходящійся въ даль временъ и пространства, поэзія имѣетъ съ тѣмъ въ этомъ преображеніи улетучиваетъ несущественное, находящееся въ движеніи сущности. Въ этомъ-то отношеніи Аристотель называетъ поэзію болѣе философскою, нежели исторію. Что поэтъ «Эдуарда» сраженія при Креси и Пуатье, отдаленныя между собою десятью годами и бывшія при двухъ разныхъ французскихъ корольхъ, соединилъ въ одну эпоху, при одномъ французскомъ королѣ, это для сущности, для субстанціи историческихъ событій совершенно незначительно и не дѣлаетъ никакого ущерба истинной исторической вѣрности, пребывающей въ собственно движущейся душѣ исторіи и уготовляющей ей въ царствѣ поэзіи другую идеальную жизнь. Да, поэтъ «Эдуарда», по смѣлости, съ какою властвуетъ надъ несущественнымъ, употребляя его для своей цѣли, и по благоговѣйной вѣрности, съ какою слѣдуетъ онъ отдѣльнымъ историческимъ чертамъ и явленіямъ,—дѣйствительно Шекспиръ.

Въ трехъ послѣднихъ актахъ, все направлено къ тому, чтобы представить въ созерцаніи внутреннюю необходимость побѣды Англіи

надъ Франціею. Всѣ нити собраны для довершенія ткани, развивающей предъ нашими очами торжество Англіи. Прежде всего, здѣсь разительно представлена дерзкая самонадѣянность французовъ въ лицѣ ихъ властителя и принцевъ. Насмѣшливое презрѣніе врага тотчасъ-же (въ началѣ 3 акта) наказывается гибелью французскаго флота, который долженъ былъ не допустить англичанъ до французскаго берега. Бѣгущіе французы обнаруживаютъ совершенный упадокъ духа, который еще усиливается предсказаніемъ, распространившимся въ народѣ, что скоро настанетъ время, когда съ востока встанетъ левъ и «похититъ золотыя лиліи Франціи». Чрезъ это самое Англія является въ глазахъ народа какъ-бы имѣющею право на владычество, а сопротивленіе ей—тщетнымъ усиліемъ противъ неизбѣжнаго рока. Здѣсь непосредственно раскрывается та настроенность духа, которая чувство безсилія и безсознательной покорности высшему могуществу скрываетъ въ образѣ предсказанія. Во всякомъ случаѣ, мысль поэта дать этимъ самымъ основный тонъ всему созданію — прекрасна. Могутъ-ли великія дѣла создаться изъ элементовъ безсильныхъ и уже обнаруживающихъ свое разрѣшеніе? Самонадѣянный родъ правителей и народъ безъ силы и довѣренности взаимно споспѣшествуютъ тому разрѣшенію.

На этой-то почвѣ возвышается героическій образъ принца Валлійскаго, одинъ изъ благороднѣйшихъ, рыцарственныхъ и богатѣйшихъ драматическихъ образовъ, котораго величіе ростетъ предъ нашими очами вмѣстѣ съ опасностями и достоинствомъ награды. Поэтъ провелъ его по всѣмъ ступенямъ рыцарскаго чувства. Благородство духа и чувства, во всѣхъ отношеніяхъ, въ которыя ставитъ его судьба, являютъ его вездѣ достойнымъ своего величія. Здѣсь нѣтъ ничего преувеличеннаго, что заставляло бы подозрѣвать въ словахъ принца обыкновенныя фигуры, которымъ не вѣрится, потому что онѣ не соотвѣтствуютъ цѣлому, словомъ неохватываемому положенію. Здѣсь нѣтъ пустаго паѳоса (pathos), нѣтъ сверхъестественнаго, нечеловѣческаго, фантастическаго стремленія, которое, потому-что оно неестественно, лишено и эпическаго и—главное—драматическаго интереса. Мы назвали принца богатымъ образомъ. Это богатство раскрывается во множествѣ отношеній и положеній, въ которыхъ онъ поставленъ и запутанъ, изъ которыхъ каждое обнаруживаетъ въ немъ новую сторону его характера, новую черту благородства души его. Если въ немъ должно быть возвеличено дѣйствительно высшее право духа, и если побѣда его должна явиться не слѣдствіемъ случая или матеріальныхъ силъ, а необходимымъ результатомъ самимъ имъ вос-

чувственнаго своего высокаго назначенія, то тогда предъ нашими очами должна развиваться человѣчески-великая и во всѣхъ положеніяхъ благородно проявляющаяся личность. Кто хочетъ побѣждать и властвовать, тотъ долженъ обнаружить возвышенную, исполненную человѣческаго величія личность; ей охотно довѣримъ мы побѣжденныхъ народовъ, потому что въ тѣ времена сила личности и природной виртуозности, вмѣщая въ себѣ все, была абсолютнымъ правомъ. Одной рыцарской храбрости, которая еще не ручается намъ за образованное благородство души, недостаточно. Только созерцая благородство души, мы истинно возвышаемся. Такъ представилъ намъ поэтъ принца валлійскаго. Попробуемъ здѣсь показать его общую характеристику въ ея главныхъ чертахъ, къ которой большею частію примыкаетъ движеніе драмы, и тѣмъ подтвердить то, о чемъ только слегка намекнули мы.

Принцъ принимаетъ оружіе, освященное глубокомысленными словами храбрѣйшаго рыцаря. При вручении каждой отдѣльной части вооруженія, выговаривается поэтическою фантазіею глубокое, символическое значеніе ея, которому суждено осуществиться въ благородномъ принцѣ и чрезъ него. Эти символы прообразуютъ полное рыцарское посвященіе. Но возвести въ рыцари долженъ принцъ самъ себя; только за подвигомъ его можетъ послѣдовать рыцарскій ударъ, признаніе этого подвига. Посему принцъ самъ долженъ сдѣлаться тѣмъ, что онъ хочетъ значить. Юный Эдуардъ весь проникнутъ величіемъ момента и своего призванія. Эта настроенность духа обнаруживается величественно-простымъ образомъ. Одушевленіе и довѣренность къ возвышенности своего назначенія, которое онъ глубокомысленно обнимаетъ во всей его чистотѣ и во всемъ достоинствѣ, такъ проникаютъ принца, что это одно мѣсто уже предвѣщаетъ намъ все его грядущее, героическое величіе. Какая поэтическая красота, опредѣляющая характеръ принца, въ этихъ словахъ:

«Почтенный отецъ, храбрые пэры! честь, вами оказанная мнѣ, «оживляетъ, наполняетъ мою молодую, едва развернувшуюся силу «радостнымъ предчувствіемъ, предрекая ей счастіе; я внимаю ей, «какъ словамъ стараго Іакова, благословляющаго дѣтей своихъ. Когда «опозорю я это освященное оружіе, употребляя его не въ славу «моего Господа, не въ защиту сиротъ и несчастныхъ, или не для «мирнаго счастія нашей Англіи, пусть высохнетъ моя кисть, раз- «слабнетъ рука, увянетъ сердце, и, подобно сгнившему листу, падетъ «мое имя и станетъ добычею позора».

Рыцарскій духъ, основа всѣхъ другихъ рыцарскихъ доблестей,

долженъ проявить себя во всемъ своемъ объемѣ. Принцъ долженъ опираться на самого себя. Кто научился опираться на собственныя дѣянія, на того и другіе могутъ довѣрчиво опираться. Для этого надобно, чтобъ человѣкъ разъ въ жизни былъ предоставленъ совершенно самому себѣ: здѣсь школа практическаго человѣка. Въ жизни подобные моменты не всегда выступаютъ въ поэтической созерцаемости. Этотъ необходимый проводный пунктъ по всякой духовной энергіи и власти не всегда сосредоточивается въ единый, великій, многозначительный моментъ, въ роковое положеніе; въ жизни такое практическое воспитаніе часто является разорваннымъ на множество разнообразныхъ и часто возобновляющихся отдѣльныхъ испытаній. Поэзія сжимаетъ его въ единый великій моментъ, замѣняющій своею усиленною сосредоточенностію продолжительность разнообразныхъ испытаній. Но поэтическіе и пластическіе моменты исторіи суть тѣ, гдѣ такое положеніе является великою, роковою минутою цѣлой націи, которыя навѣки остаются въ ея памяти. Такимъ-то историческимъ моментомъ превосходно воспользовался Шекспиръ, для рокоьой ступени въ рыцарственномъ развитіи принца. Это тотъ моментъ, когда Эдуардъ отказываетъ принцу, со всѣхъ сторонъ окруженному врагами, въ усильно-испрашиваемомъ подкрѣпленіи, отказываетъ потому-что принцъ самъ, собственною дѣятельною силою, долженъ спасти себя. День передъ Креси долженъ принадлежать ему вполнѣ, навсегда пріобрѣсть ему самостоятельность, или сдѣлаться днемъ его смерти. Это, уже самою исторіею пластически округленное положеніе, сдѣлалъ поэтъ, въ обозначенномъ нами смыслѣ, колыбелью славы и рыцарской самостоятельности принца. Въ драмѣ, это положеніе является какъ залогъ единожды-навсегда-упроченной довѣренности, какъ залогъ безконечной достовѣрности собственной силы, славы, на которую во всѣ времена смотрятъ, какъ на благословенную самимъ Провидѣніемъ. Такое высокое значеніе даетъ этому положенію и самъ Эдуардъ. Возвращающійся съ трофеями побѣды, принцъ выражаетъ сознаніе достоинства своего, которое пріобрѣлъ онъ и которое тѣмъ лучезарнѣе, что соединено съ кроткимъ почтеніемъ къ отцу. Предъ очами нашими стоитъ рыцарственный принцъ, увѣнчанный славою, полный нравственнаго чувства: онъ можетъ измѣряться только самимъ собою...

Это возвышенное воззрѣніе, имѣющее въ основаніи своемъ пріобрѣтеніе героическаго величія, обнаруживается въ чувствѣ собственнаго достоинства, которое, предстоя величайшимъ препятствіямъ, очевиднымъ опасностямъ, взываетъ къ могуществу генія, вознесенному

надъ всѣми разсудочными вычисленіями и въ самомъ себѣ, въ полнотѣ силы своей обрѣтающему оружіе и торжествующему противъ всѣхъ вѣроятностей. Эту высшую степень героическаго духа представилъ намъ поэтъ Эдуарда III въ сценѣ, сосредоточивающей въ себѣ всѣ элементы драмы. И здѣсь также поэтъ, слѣдуя исторіи, строго держался ея повѣствованія, включивъ только это событіе въ сраженіе при Креси, тогда-какъ оно случилось при Пуатье, десятью годами позже. Драматическій поэтъ очень можетъ заставить насъ перелетѣть это время и созерцать въ быстромъ движеніи развитіе и возростаніе героя. Образъ представленія, въ которомъ осуществилъ поэтъ обозначенную нами мысль—проявленіе героической натуры принца, во всѣхъ отношеніяхъ столь глубокомысленъ и столь художественъ, что его можно поставить только возлѣ высочайшихъ созданій шекспирова генія. Попробуемъ здѣсь въ немногихъ словахъ представить въ истинномъ свѣтѣ достоинство его (дѣйств. 4, сц. 4).

При принцѣ, который, начальствуя отрядомъ войска, слѣдуетъ за непріятелемъ, между тѣмъ, какъ король Эдуардъ готовится осаждать Кале, находится опытнымъ совѣтникомъ храбрый Оудлей. Принцъ, исполненный глубокаго, почти съ сыновнимъ чувствомъ граничащаго почтенія къ посѣдѣлому воину, вдругъ видитъ себя окруженнымъ непріятельскими войсками, которыя готовятъ вѣрную гибель благородному юношѣ. Это сознаніе смертной опасности открыто выговариваютъ принцъ и Оудлей,—послѣдній изъясненіемъ всѣхъ подробностей положенія непріятеля. Противъ благоразумія и испытанной мудрости Оудлея возстаетъ смѣлое самосознаніе героя, опирающагося на энергіи духа, возвышеннаго надъ всѣми разсчетами, посмѣвающагося надъ всѣми опытами разсудка. Это смѣлое самосознаніе генія раскрывается въ отвѣтѣ принца на оудлеево описаніе опасности. Онъ самъ воскресаетъ въ этомъ смѣломъ, на героической силѣ духа покоящемся чувствѣ, и облегчаетъ грудь свою потокомъ образовъ, жизненный элементъ которыхъ образуетъ созерцаніе духовнаго единства и духовной силы, и восходитъ до произнесенія смѣлой, на себѣ опирающейся самоувѣренности. Вся эта рѣчь можетъ быть понята только, какъ процессъ души, которая, становясь въ средину страшнаго положенія, чрезъ восчувствованіе его пріобрѣтаетъ полную свободу свою и дѣлается чрезъ то властительницею всѣхъ внутреннихъ силъ своихъ. При словахъ: «есть только одна Франція», рѣчь принца восходитъ до могущественнаго одушевленія, и наконецъ повершается, подобно послѣднему камню въ колоссальномъ зданіи, глубокомысленнымъ созерцаніемъ:

«Есть одна только Франція, одинъ французскій король, — нѣтъ «другаго; у этого одного короля есть мощное войско только одного «короля—у насъ тоже одно войско, и потому мы стоимъ другъ про«тивъ друга, какъ равный противъ равнаго: одинъ и одинъ — счетъ «равный».

Это состояніе духа, до котораго возвышается принцъ, обнаруживается далѣе въ громовыхъ словахъ, проявляющихъ разительное присутствіе духа и чувство, преисполненное непоколебимой силы,—въ словахъ, которыми онъ отвергаетъ позорные дары, присланные ему черезъ герольда французскимъ королемъ и его принцемъ, какъ неминуемо преданному судьбой въ руки ихъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ эта черта превосходно изображаетъ надменную гордость, овладѣвшую непріятелемъ, который, издѣваясь надъ своею жертвою, уже убираетъ ее къ смерти, и въ надменной самоувѣренности забываетъ о неисчислимой энергіи и силѣ генія. Такъ свободно и безыскусственно соединяется въ этой сценѣ рядъ многозначительнѣйшихъ чертъ. И какое кроткое, смиренное одушевленіе обнаруживается наконецъ въ принцѣ, когда онъ послѣ гордаго и рѣшительнаго отвѣта герольду, обрекаетъ себя на бой и смерть! Юношеская сила и глубокая, почтительная довѣренность къ опытности Оудлея идутъ рука-объ-руку въ слѣдующихъ строкахъ:

«Какъ сила и множество дѣлаютъ ихъ гордыми! Пусть твои «млечные власы, вѣстники времени, возгласятъ дурному времени— «мудрость твоихъ временъ. Ты внушаешь страхъ; много битвъ оста«вило свой слѣдъ на тебѣ; военное искусство прежнихъ дней желѣз«нымъ перомъ начертано на твоемъ почтенномъ образѣ; ты давно «уже сочетался съ этими ужасами;—а за меня опасность сватается, «какъ за стыдливую дѣвушку: научи же меня отвѣчать этому грозному часу».

Замѣшательство и бѣгство французовъ, еще усиленныя исполненіемъ давняго предсказанія; возвѣщеніе мужественнаго принца о совершенномъ разбитіи гордаго врага,—все это вмѣстѣ образуетъ живую картину побѣды принца, которую душа наша празднуетъ, какъ побѣду духовной и нравственной силы надъ грубою, наглою отвагою. Тяжкая рана благороднаго Оудлея, котораго два воина приводятъ къ валлійскому принцу, блистающему побѣднымъ счастіемъ, даетъ поэту поводъ еще съ новой стороны показать намъ героя, влагая въ уста его выраженіе глубочайшаго чувства, объемлющаго его при видѣ смертельно-раненнаго дорогаго совѣтника и друга. Только этой черты—энергіи вполнѣ невыразимаго чувства, волнующаго благо-

роднѣйшіе жизненные органы—не доставало еще для представленія полнаго, цѣлостнаго человѣка и героя, хотя мы могли и уже предчувствовать, во многихъ положеніяхъ принца относительно отца и Оудлея, что оно выступитъ при важномъ случаѣ во всей внутренней силѣ своей. Какимъ возвышеннымъ одушевленіемъ исполняетъ принца скорбь, что онъ долженъ проститься съ сѣдовласымъ воиномъ! Какъ желалъ бы онъ продлить эту дорогую жизнь хотя бы это стояло величайшей жертвы;—какое богатство взволнованнаго, совѣмъ почти одолѣвающаго ощущенія, раскрывается въ этихъ словахъ принца:

«Мой Оудлей,—если слово мое было тебѣ колоколомъ смерти, то «пусть рука моя будетъ твоею могилою. Чѣмъ могу я спасти тебя? «Чѣмъ мстить мнѣ за смерть твою? Хочешь-ли пить кровь плѣнен«наго врага? Хочешь-ли укрѣпительной отрады, видѣть меня окро«вавленнаго вражескою кровью? Или, если почесть можетъ освободить тебя отъ смерти, то возьми безсмертно-вѣчную славу этого дня одному себѣ, удержи ее всю—и живи».

Этою сценою заключенъ характеръ сей прекрасной, богатой, столь достойной владычества личности. Поставленная въ разнообразіе важныхъ, многозначительныхъ отношеній, она безпрестанно раскрываетъ цѣлостнаго человѣка,—раскрываетъ характеръ, исполненный нравственной, духовной виртуозности. Ему принадлежитъ міръ,—онъ призванъ повелѣвать.

При всемъ эпическомъ направленіи, преобладающемъ въ трехъ послѣднихъ актахъ, характеромъ принца, возрастающимъ предъ нашими очами, снова дано актамъ этимъ драматическое средоточіе. Такъ-какъ слава и возвеличеніе Англіи есть движущая душа этой драмы, то, сообразно съ симъ, вся драма замыкается полнымъ, могущественнымъ впечатлѣніемъ торжественной побѣды, совершенной энергіею духа, и въ помилованіи гражданъ города Кале являющейся еще побѣдою надъ чувствами, надъ собственною страстію. Необдуманная вѣсть о неизбѣжной гибели принца, которую въ мастерскомъ, роскошно-созерцательномъ представленіи приноситъ графъ Салисбури королю передъ Кале—вызываетъ короля къ потрясающему, изъ неколебимой мощи геройской натуры прорывающемуся выраженію чувства, въ которомъ король изливаетъ скорбь о гибели храбраго сына и жажду мщенія. Колоссальную красоту этого мѣста, алмазъ въ шекспировской коронѣ, мы сообщимъ здѣсь:

«Тише, Филиппа, не слезы призовутъ къ намъ его, если онъ по«хищенъ у насъ. Утѣшься, королева, подобно мнѣ, надеждою страш«наго, неслыханнаго мщенія. Онъ призываетъ меня приготовить мо-

«гилу моему сыну?—Приготовлю. И всѣ пэры Франціи должны воз-«скорбѣть и пролить кровавыя слезы, пока не изсохнутъ жилы ихъ. «Кости ихъ будутъ колоннами около гроба;—вмѣсто праха земнаго «покроетъ его пепелъ городовъ ихъ—и вмѣсто похоронныхъ факе-«ловъ около гроба, станутъ пылать полтораста башень, потому-что «мы оплакиваемъ кончину нашего храбраго сына».

Указаніемъ на высокія достоинства этого до сихъ поръ совершенно неизвѣстнаго творенія старались мы поставить его на свѣтъ, и тѣмъ возбудить къ нему участіе. Изъ всего произведенія лучезарно свѣтитъ высокое достоинство его. Время его появленія, кажется, несомнѣнно можемъ мы отнести къ первому періоду поэтической дѣятельности Шекспира, въ чемъ мы совершенно согласны съ г. Ульрици, который даетъ ему мѣсто непосредственно послѣ трехъ частей «Генриха VI» и временемъ его появленія полагаетъ 1591 годъ. Особенно заставляетъ насъ отнести его къ этому періоду (кромѣ эпическаго характера второй половины) преобладаніе нѣкоторой риторики, движущейся въ рѣзко-острыхъ, почти эпиграмматическихъ антитезахъ—риторики, которая только въ послѣдствіи покорилась драматической силѣ. Это можно объяснить полнотою поэтическаго духа, разливающагося здѣсь еще во всей силѣ стремящихся мыслей и созерцаній, которыя въ послѣдующихъ произведеніяхъ сталъ Шекспиръ приносить въ жертву чисто-драматическому дѣйствію. И здѣсь, какъ въ «Генрихѣ VI», пробивается иногда роскошный избытокъ поэтической жизненной силы, которая особенно проступаетъ въ потрясающихъ сценахъ, какъ напримѣръ въ сценѣ 2-го акта между графомъ Варвикомъ и дочерью его, равно какъ и во многихъ превосходныхъ описаніяхъ,—проступаетъ, не будучи вполнѣ обладаема и размѣщена разумно-ограничивающею мудростію. Но мы радуемся, что имѣемъ въ «Эдуардѣ III» новое, могущественное, величайшему драматическому поэту принадлежащее твореніе, и что, углубляясь въ него, можемъ находить одно изъ чистѣйшихъ наслажденій.

Теперь обратимъ вниманіе на «Лондонскаго Блуднаго Сына».

Хотя внѣшній авторитетъ болѣе свидѣтельствуетъ за «Лондонскаго Блуднаго Сына» въ его происхожденіи отъ Шекспира, нежели за «Эдуарда III», но драму эту по тону, содержанію и композиціи, не тотчасъ можно принять за дѣйствительное созданіе Шекспира. И однакожь, по полнотѣ превосходныхъ, великихъ чертъ, она принадлежитъ къ шекспировскимъ созданіямъ: такою, по крайней мѣрѣ, она всегда являлась намъ при нашихъ многократныхъ занятіяхъ ею. Поэтому, мы не можетъ отнимать ея у великаго поэта, не смотря

на ея недостатки и поверхностность, какъ дѣлаетъ это Ульрици въ своей книгѣ (стр. 476), а тѣмъ менѣе поставить ее на ряду съ дѣйствительно-поверхностнымъ «Ольдкэстлемъ» (Oldcastle). Со всѣмъ тѣмъ «Блудный Сынъ» принадлежитъ къ слабѣйшимъ произведеніямъ поэта. Главный недостатокъ его—недовольно достаточная причинность (Motivirung) положеній, которыя, потому, нерѣдко представляются случайными и производятъ впечатлѣніе некрѣпкой, ненадежной связи. Это, по нашему мнѣнію, происходитъ единственно отъ того, что цѣлое имѣетъ болѣе характеръ драматическаго очерка, въ которомъ намѣренія, намеки, большею частію превосходно задуманные, всѣ только обозначены, но нигдѣ не приведены въ совершенно полное развитіе, и потому безъ психологически-необходимыхъ членовъ, часто носятъ на себѣ характеръ случайности и недостаточности причинъ. Твердо держась этого типа до драматической окончености еще недоведеннаго произведенія, попробуемъ въ немногихъ словахъ обозначить глубочайшія черты упомянутой драмы.

Здѣсь находимся мы въ гражданской сферѣ, а потому къ ней принадлежатъ и всѣ образа и положенія. По той же причинѣ идеальный типъ чуждъ этому произведенію, которое является картиною обыкновенной, вседневной жизни, не смотря на то, что поэтъ и здѣсь умѣлъ вызвать могущественное и потрясающее, хотя нерѣдко скрывающееся въ этой болѣе прозаической оболочкѣ, и выставить на свѣтъ элементы общей человѣческой природы. «Лондонскій Блудный Сынъ» представляетъ намъ человѣка, доходящаго отъ безграничнаго легкомыслія до унизительнаго разврата, и въ этомъ потокѣ недостойной жизни, быстро несущемъ его къ погибели, онъ почти теряетъ всякую нравственную твердость, всякую возможность возврата и возрожденія. Но какъ человѣкъ часто на вершинѣ нравственнаго растлѣнія бываетъ ближе къ возвращенію къ Богу, нежели находясь на ступени моральнаго самодовольствія и безопасности отъ искушенія грѣха, то и въ «Лондонскомъ Блудномъ Сынѣ» душевное сокрушеніе и нравственное возрожденіе выступаетъ въ то мгновеніе, когда мы уже совсѣмъ почти отвергаемъ ихъ возможность. Эта потребность возрожденія и совершеннаго разрыва съ прежнею жизнію возгорается отъ безпредѣльнаго самопожертвованія любви, которая могущественнѣе, крѣпче силы зла, и нравственная оцѣпенѣлость разрѣшается этою безкорыстною, самоотрицающеюся любовію въ нравственную энергію, которая одна имѣетъ силу мгновенно сбросить съ себя всю пошу грѣховъ и возродить человѣка, и этою нравственною энергіею запечатлѣвается то великое слово, что о единомъ кающемся

грѣшникѣ болѣе радости на небѣ, нежели о 99 праведникахъ. Образъ, въ которомъ поэтъ представилъ это намъ, по намѣреніямъ и концепціи, исполненъ глубины и поэзіи, хотя—такъ какъ цѣлое носитъ на себѣ характеръ очерка,—все въ немъ болѣе обозначено, набросано, нежели проведено чрезъ всѣ моменты. Но и тамъ, гдѣ видѣнъ недостатокъ всепроницающей причинности, и тамъ даже блещутъ основныя (субстанціальныя) мысли.

Черта высочайшаго мастерства видна уже въ томъ, что поэтъ выбралъ такое положеніе, которое по своему содержанію могущественнѣе всѣхъ прежнихъ обѣтовъ исправленія, всѣхъ увѣщаній оторваться отъ развратной, погибельной жизни. Мы обращаемся здѣсь къ нашему собственному первоначальному впечатлѣнію, повторявшемуся почти у всѣхъ, съ кѣмъ говорили мы объ этомъ произведеніи.

Послѣ того, какъ Флоуэрдаль чрезъ поддѣланное духовное завѣщаніе овладѣлъ Люціей, противъ воли принужденной къ этому браку отцомъ, гонящимся за однѣми свѣтскими выгодами; послѣ того, какъ Флоуэрдаль, по доносу дяди, долженъ былъ заключенъ въ тюрьму, и Люція передъ отцомъ и предъ всѣми объявляетъ, что она не разстанется съ тѣмъ, кому она передъ Богомъ обязалась быть вѣрною; послѣ того, какъ за эту великодушную рѣшимость Люціи, Флоуэрдаль платитъ истинно-жестокой неблагодарностью, и Люція, какъ нищая, прогнана имъ: послѣ того, когда, кажется, уже истощены всѣ средства потрясти загрубѣлаго въ порокѣ Флоуэрдаля,—поэтъ могъ, однакожъ, усилить и возвысить причину внутренняго пробужденія. За изгнаніемъ Люціи, въ которомъ такъ возмутительно выразилась внутренняя дикая грубость души Флоуэрдаля, слѣдуетъ также и его внѣшнее униженіе. Флоуэрдаль, тѣснимый полною нуждою жизни, опускается до бродяжничества и воровства. Мученія Флоуэрдаля, въ которыя онъ глубже и глубже погружается, видя наконецъ презрѣніе къ себѣ тѣхъ, которые обогатились отъ его развратной жизни (игроковъ Дица и Вольфа и бывшей его любовницы), доводятъ его до отчаянія, изъ котораго начинаетъ проступать сокрушеніе сердца, хотя сначала только тихими, прерывистыми звуками, но эти звуки, при первомъ лучѣ, мерцающемъ ему изъ темныхъ облаковъ нужды, снова измѣняются въ демонское легкомысліе, имѣющее теперь уже характеръ оцѣпенѣлости. Отвергнутый судьбою, презрѣнный людьми, встрѣчаетъ онъ благородную Люцію, которая, между-тѣмъ, принесла величайшую жертву, неузнанная опредѣлившись къ сестрѣ своей въ видѣ голландской служанки. Но и тутъ, передъ нею, еще продолжается въ немъ дикое, посмѣвающееся

надъ судьбою чувство: онъ не узнаетъ своей жены и отрекается отъ нея. Однакожь, не смотря на всѣ черты, въ которыхъ вновь обнаруживается развращенность души его, теперь болѣе видны въ немъ гордость и презрѣніе къ строгой, наказующей судьбѣ, нежели прежняя развратная необузданность. Нужда жизни, отверженіе свѣта внутренно разорвали Флоуэрдаля, хотя онъ этого еще и не привелъ въ сознаніе. Ничтожность его жизни стала уже для него печальною достовѣрностію, но не до того еще, чтобъ онъ наконецъ вошелъ въ себя и уничтожилъ самъ себя. Весь его свѣтъ, въ которомъ онъ прежде жилъ и требованія котораго онъ думалъ превозмочь посредствомъ лжи и всяческой безнравственности,—этотъ свѣтъ теперь представалъ ему во всей своей ничтожности и ложности. Только теперь, когда судьба и неумолимая нужда жизни насквозь проникли эту почву,—пріймутся въ ней сѣмена, которыя заботливая рука вложитъ въ ея нѣдра. Такимъ образомъ, силы судьбы, окружающія человѣка, являются какъ отрицательное условіе возрожденія.

Обновленіе Флоуэрдаля имѣетъ въ основаніи своемъ двоякую причину. Въ Люціи, предстоящей предъ всѣми въ одеждѣ служанки—видитъ Флоуэрдаль свѣтлый образъ полнѣйшей безкорыстной преданности, которая долгимъ самопожертвованіемъ запечатлѣла вѣрность, обѣщанную предъ алтаремъ. Симъ самымъ настоящее положеніе превышаетъ то, изъ котораго образуется заключеніе третьяго акта и о которомъ выше намекнули мы. Преданность, выразившаяся прежде еще, такъ сказать, теоретически и измѣрезавшаяся воплотить себя въ дѣйствіе, обратилась теперь въ потрясающую достовѣрность. Тайна непоколебимой, всѣмъ ударамъ судьбы противостающей вѣрности, а посему имѣющей свое основаніе въ сверхчувственныхъ силахъ, въ которыя Флоуэрдаль не могъ вѣрить, потому-что слова Люціи отзывались въ душѣ его какъ звуки незнаемаго языка, и рѣзкость непоколебимаго пребыванія въ вѣрности должна была казаться ему однимъ пустымъ звукомъ,—эта тайна теперь раскроется ему чувственно присущимъ дѣломъ. Безконечность вѣрности и преданности волѣ Божіей предстоитъ ему въ живомъ образѣ Люціи. Въ ней узнаетъ онъ вмѣстѣ и непобѣдимость любви, раскрывающей ему міръ, до-сихъ-поръ имъ непредчувствованный, въ существованіе котораго онъ никогда не вѣрилъ. Но эта безконечность любви потому только и существуетъ, что она есть отраженіе божественной любви, проливающейся въ человѣка, какъ въ родственное ей существо. Такъ и Флоуэрдаль чувствуетъ, что къ нему взываютъ съ непоколебимою довѣренностію, чтобъ онъ распался въ себѣ и чрезъ то удостоился бы

возвышенія. При этомъ предположеніи, которое съ побѣдоносною силою проникаетъ Флоуэрдаля и возвышаетъ его надъ самимъ собою, чрезъ которое онъ, не смотря на заслуженное презрѣніе, ему оказываемое, сознаетъ себя способнымъ къ возрожденію,—существомъ, признаннымъ въ своемъ человѣческомъ достоинствѣ: при этой, изъ божественной любви изшедшей увѣренности, что никто не можетъ совершенно оторваться отъ центра, прорывается съ сердечною силою, охватывающею всего человѣка, энергическое возвышеніе къ духовному перерожденію, которое, по своему глубокому, исполненному внутренняго чувства проявленію, не допускаетъ сомнѣнія въ непреодолимой своей силѣ. Такъ совершаются—присущно являющееся дѣйствіе жертвующей вѣрности, и изъ божественной любви истекающая надежда на душевное сокрушеніе и духовное возрожденіе, въ тотъ моментъ, когда отчаяніе и безнадежность овладѣла всѣми: такъ совершается свободное возвышеніе блуднаго сына. Мы приведемъ здѣсь это превосходное мѣсто. Люція, сбросивъ съ себя платье голландской служанки, обращается къ Флоуэрдалю: «О, Флоуэрдаль! если скорбь не истощила еще органовъ твоего голоса, то говори ей,—вѣрной женѣ твоей. Можетъ-быть, презрѣніе сковываетъ языкъ твой? О, не смотри въ сторону. Я не аранка, не преступная Елена, не распутная Кресида;—я теряю тебя, какъ несчастная жена... Ты все еще отвращаешься отъ меня?—О, если такъ, то ты непреклонный человѣкъ». Матеусъ Флоуэрдаль отвѣчаетъ: «Таковъ я, женщина—перлъ изъ женщинъ всѣхъ: твоя чистая добродѣтель создала во мнѣ новую душу, глубоко-стыдливую боязнь:—видишь пламень моего раскаянія на этихъ щекахъ».

Этою сценою, къ которой все стремилось, драма, естественно, приходитъ къ концу. Поэму обращеніе Флоуэрдаля невозможно было представить цѣлымъ рядомъ дѣлъ. Хотя такое дешевое оправданіе нѣсколькими добродѣтельными поступками, которые далъ ему поэтъ, еще не было бы само-по-себѣ и для самого-себя истиною, и являлось бы только обыкновеннымъ оправданіемъ, которое при концѣ комедіи случается съ дѣйствующими лицами за ихъ особенную щедрость и великодушіе,—со всѣмъ тѣмъ осуществленіе возрожденія дѣлами лежало, однакожь, внѣ смысла этой пьесы. Въ противномъ случаѣ долженъ былъ бы открыться міръ совершенно другаго рода, который сокрушилъ бы единство перваго. Здѣсь нужно было,—и въ этомъ-то заключалась вся трудность,—пробудить вѣру въ подлинность и глубину душевнаго сокрушенія, равно какъ и увѣренность въ его прочныя, неуклонныя дѣйствія. Глубокомысленно поэтъ достигъ этого

тѣмъ, что, во всѣхъ лицахъ драмы, при видѣ Флоуэрдаля, потрясеннаго до глубины жизненныхъ силъ своихъ, онъ пробуждаетъ убѣжденіе въ истинѣ его внутренней перемѣны, и каждое лицо, съ твердою, внутреннею достовѣрностію обнаруживаетъ это убѣжденіе тѣмъ, что вновь найденнаго они принимаютъ въ среду свою и радостно подаютъ ему руку для начинанія гражданской дѣятельности. Поэту въ такихъ случаяхъ остается только средство—представленіемъ впечатлѣнія, производимаго его образами на другихъ, пробудить то же самое дѣйствіе и въ нашей фантазіи. Это дѣйствіе въ настоящемъ случаѣ, касательно героя драмы, достигнуто въ совершенствѣ.

Относительно намѣреній, которыя мы уже назвали въ высочайшей степени глубокомысленными,—особенно превосходна мысль заставить Люцію изъ святости брака почерпать силу къ сохраненію вѣрности и преданности. Люція тотчасъ бы стала на низшую ступень, еслибъ поэтъ, съ самаго начала, вложилъ въ нее глубокую склонность къ погрязшему въ легкомысліе и развратъ Флоуэрдалю: тогда взаимное отношеніе ихъ было бы основано только на чувственномъ элементѣ и въ самомъ-себѣ носило бы свое разрѣшеніе. Необходимо надобно было представить Люцію въ рѣшительномъ отвращеніи отъ соединенія съ Флоуэрдалемъ. Тогда только рѣшеніе не разставаться съ нимъ могло быть почерпнуто изъ безусловной сферы религіи, какъ Люція съ такою простою и поразительною истиною выговариваетъ это въ слѣдующихъ словахъ: «Онъ мужъ мой: знаетъ небо, какъ неохотно «шла я съ нимъ въ церковь. Вы одни (отецъ) склонили меня; вы «приневолили меня согласиться. Сей часъ еще святой отецъ произ«несъ слово: я должна и въ несчастіи слѣдовать за супругомъ моимъ. «Теперь я уже не пойду съ вами,—я стану его утѣшать».

Далѣе,—равно необходимо было не поселять въ Люціи глубокой склонности къ какой либо замѣчательной личности, потому что переходъ отъ истинной страсти къ рѣшимости—идти съ Флоуэрдалемъ къ алтарю, былъ бы невозможенъ. Такая натура, какъ Люція, обнаруживающая столько энергіи, никогда не измѣнила бы глубоко укоренившейся любви; мы увидѣли бы тогда ее въ рѣшительномъ столкновеніи съ отеческою волею. Посему съ этой стороны, конечно, нельзя сдѣлать поэту упрека, что все отношеніе ея къ молодому офицеру Артуру представлено одною только поверхностною склонностію, которою Люція потому почти безъ сопротивленія жертвуетъ отеческой волѣ. Люція является вездѣ существомъ набожно и искренно преданнымъ субстанціальнымъ силамъ, и потому покоряетъ свою волю,—пока высшая власть еще не окопала ея,—волѣ родительской,

которая только тогда перестаетъ быть дѣйствительною властію, когда вступаетъ въ противорѣчіе съ самимъ божественнымъ велѣніемъ. Все это, какъ мы видѣли, глубокомысленно схвачено поэтомъ, но съ тѣмъ вмѣстѣ и здѣсь встрѣчаетъ насъ-выше обозначенный нами недостатокъ полной причинности положеній. Люція нигдѣ не очерчена такъ опредѣленно, чтобъ насъ не поражало печальностію каждое ея энергически выговариваемое рѣшеніе. Мы видимъ существо, доселѣ проходящее предъ нами довольно незамѣтно, вдругъ восходящимъ на такую высоту нравственной силы, какой мы ожидать отъ него не были въ правѣ. Не то, чтобы это противорѣчило натурѣ ея,—нисколько—это запечатлѣно только характеромъ неожиданнаго и недостаточно утвержденныхъ причинъ. Это то и есть главная черта, показывающая, что цѣлое есть не болѣе, какъ очеркъ, предназначаемый для основательнѣйшей отдѣлки. Но гдѣ вложены такія глубокія намѣренія (Intentionen), тамъ не было бы особенно трудно и ихъ полное драматическое осуществленіе.

Равнымъ образомъ, отношеніе отца къ Флоуэрдалю схвачено въ высочайшей степени глубокомысленно. Отецъ, извѣщенный дядею о легкомысленной, преступной жизни сына, возвращается изъ Венеціи и, неузнанный, самъ становится свидѣтелемъ его лжи и испорченности чувства, которая обнаруживается въ томъ, какъ принимаетъ онъ извѣстіе о мнимой смерти отца. Отецъ, видя во всѣхъ этихъ чертахъ болѣе юношеское легкомысліе, нежели совершенный развратъ, дѣлается слугою сына, чтобъ вполнѣ узнать душу его. Въ этомъ видѣ даетъ онъ сыну, для испытанія, совѣтъ, сдѣлать фальшивое духовное завѣщаніе, чтобъ овладѣть Люціей. Но въ такихъ поступкахъ отца лежитъ двойная вина: первая въ томъ, что онъ уже глубоко вкоренившуюся испорченность принимаетъ за юношеское легкомысліе,—и вторая, что онъ даетъ сыну, хотя и съ хорошимъ намѣреніемъ, средство къ презрѣнному обману, съ которымъ сопряжено поруганіе столь священныхъ интересовъ. Это испытаніе, котораго слѣдствія не могутъ быть отцомъ измѣрены и которыя остановить не во власти человѣка,—само по себѣ и для самого себя неправо (преступленіе), которое посему отмщается на отцѣ развратомъ сына, развивающимся изъ самого преступленія. Заблужденіе отца, думавшаго управлять по своей волѣ нитями подобной ткани, наказывается тѣмъ, что нити эти, развратомъ сына, совершенно отрываются отъ него, и онъ въ безутѣшной горести долженъ видѣть буйствующій развратъ, который онъ могъ бы заранѣе предузнать и который теперь уже сталъ полнымъ властителемъ. Въ этомъ же смыслѣ подвер-

гается винѣ и отецъ Люціи, Ланселотъ, за пожертвованіе дочерью, противъ ея воли, однимъ свѣтскимъ выгодамъ,—и онъ горько наказывается энергическимъ отказомъ дочери возвратиться къ нему и, наконецъ, тѣмъ, что совершенно теряетъ ее. И здѣсь все также глубокомысленно и истинно. Наконецъ, образъ грубаго Оливера, человѣка съ неукоризненною честностію и твердымъ нравственнымъ характеромъ, изъ котораго часто прорывается и глубокое человѣческое чувство съ потрясающею наивностію (какъ наприм. при концѣ драмы), представляетъ примиряющій и освѣжающій душу контрастъ въ сравненіи со всѣмъ этимъ растлѣннымъ міромъ, гдѣ не осталось ни дѣйствительно нравственнаго чувства, ни нравственной опоры.

Впрочемъ, не скроемъ, что если приложить высшій масштабъ шекспировскаго творчества, то здѣсь въ отдѣльныхъ группахъ не узнаемъ той художественной мудрости, которая въ его лучшихъ созданіяхъ распредѣляетъ группы съ внутреннею необходимостію около основнаго созерцанія цѣлаго: такъ что въ разсматриваемой нами драмѣ, при всей отдѣльной драматической выдержанности многихъ характеровъ, или по крайней мѣрѣ при всемъ ихъ драматическомъ начертаніи, многое носитъ на себѣ характеръ случайности и внѣшней связи. Равномѣрно богатство образовъ, намекнутая глубина существенныхъ причинъ, часто разительная сила положеній, возвышающихся въ третьемъ актѣ до потрясающаго дѣйствія,—все это даетъ означенной драмѣ мѣсто между произведеніями не недостойными Шекспира. Да, часто не достаетъ очень немногаго, чтобъ слегка набросанное преобразилось въ полное и послѣдовательное, призракъ случайности и внѣшней связи во внутреннее единство и внутреннюю неразрывность. Въ характерѣ смѣлости, въ полнотѣ индивидуальностей, едва ли кто откажетъ разсматриваемому нами творенію. Изъ неоднократнаго чтенія этой драмы мы убѣдились, что и въ настоящемъ своемъ, неоконченномъ видѣ, она можетъ произвесть на театрѣ въ высокой степени значительное впечатлѣніе и предстать полнѣ твореніемъ могучаго генія. И тогда могли бы почувствовать, какъ твореніе это полнотою характеровъ и положеній, равно какъ и драматическимъ дѣйствіемъ, безконечно превышаетъ большую часть произведеній новаго времени, и какъ, даже въ этомъ очеркѣ, Шекспиръ является безконечно богатѣйшимъ творцомъ, нежели большая часть драматическихъ писателей нашего времени, произведенія которыхъ театральныя дирекціи спѣшатъ представлять, имѣя между тѣмъ едва поверхностное свѣдѣніе о «Блудномъ сынѣ».

О двухъ остальныхъ пьесахъ: «Жизнь и Смерть Томаса Кромвеля»

и «Сэръ Джонъ Ольдкестль», выдаваемыхъ Тикомъ за шекспировскія, вмѣстѣ съ тѣми, о которыхъ выше говорили мы, скажемъ вкратцѣ наше мнѣніе. Ульрици, въ упомянутой нами книгѣ: «Ueber Schakspear's dramatische Composition» выговорилъ и развилъ сужденіе объ этихъ двухъ пьесахъ, столь согласное съ нашимъ мнѣніемъ, что мы, не желая повторять однажды сказаннаго, ограничимся указаніемъ на него (стр. 470 и 487). Справедливо отнимаетъ онъ эти пьесы у Шекспира. Мы не можемъ понять А. В. Шлегеля, который въ своихъ «Драматическихъ Чтеніяхъ» ставитъ объ эти пьесы на ряду съ чистѣйшими и превосходнѣйшими созданіями Шекспира, хотя ни слова не говоритъ о томъ, почему онъ ставитъ ихъ такъ высоко, и называетъ образцовыми біографическими пьесами. Мы не понимаемъ, что значитъ «біографическая пьеса». Или всякая драма, привязывающая великія событія, равно какъ и внутреннія явленія души къ какому либо человѣку (индивиду), и развивающая его предъ нами въ его существенныхъ моментахъ жизни, есть біографическая пьеса, и, поэтому, почти всѣ драмы должны быть подведены подъ эту категорію (мы покрайней мѣрѣ не знаемъ, почему бы наприм. «Гамлета» не помѣстить здѣсь),—или родъ этотъ представляетъ послѣдовательное изображеніе ряда происшествій и случаевъ изъ жизни какого нибудь человѣка, но происшествій, несвязанныхъ между собою никакимъ началомъ, проявляющимъ ихъ и внутренно посредствующимъ (princip). Но въ семъ случаѣ такая біографическая пьеса не есть драма: она получила только случайную форму разговора. Дѣйствительно, двѣ упоминаемыя здѣсь драмы относятся къ этому разряду. Объ онѣ совершенно противорѣчатъ истинно драматической композиціи: имъ не только не достаетъ основнаго созерцанія, но даже дѣйствительнаго движенія, равно какъ и всякой волнующей душу упругости и коллизіи. Говоря объ «Ольдкестлѣ», Ульрици замѣчаетъ, что изъ пролога и многихъ мѣстъ драмы, въ которыхъ упоминается о Фальстафѣ, Пойнсѣ, Цесто и юношеской жизни Генриха V, явно обнаруживается, что эта пьеса могла быть сочинена только послѣ «Генриха IV», слѣдовательно, въ эпоху высочайшей поэтической зрѣлости Шекспира—и однакожъ она такъ рѣшительно противорѣчитъ этой зрѣлости! О юношескомъ же опытѣ здѣсь нельзя думать. И какъ нецаственно является въ этой драмѣ любимый герой Шекспира, Генрихъ VI.. Но болѣе всего укрѣпляетъ мысль о подложности бѣдность въ увлекательныхъ положеніяхъ, трогающихъ чисто человѣческое чувство, слишкомъ поверхностно набросанные характеры, которые, при недостаткѣ развитія и коллизій, вовсе не могутъ раскрыться,

и наконецъ, недостатокъ въ этой, всегда присущной Шекспиру молніи мысли, равно какъ въ смѣлости, изобрѣтеніи и представленіи. Все такъ смирно, такъ мало упругости, волненія; во всемъ разлита какая то вялость, которой мы никогда не находимъ въ первомъ періодѣ Шекспира. Наконецъ, гладко и чисто текущій разговоръ, никогда невозвышающійся до бурно стремительной силы, и вообще отсутствіе фантазіи въ выраженіи, рѣшительно не дозволяютъ приписать Шекспиру эту пьесу. Нѣкоторыя дерзко юмористическія шутки, въ которыхъ замѣтна только манера Шекспира, а не духъ его, и которыя вѣроятно были общимъ достояніемъ современныхъ поэтовъ, такъ же мало дѣлаютъ эту пьесу шекспировскимъ твореніемъ, какъ дѣлало бы желаніе приписать великому мастеру какую нибудь картину потому только, что она написана въ его стилѣ.

Относительно драматической композиціи, еще неудовлетворительнѣе и безжизненнѣе «Жизнь и Смерть Томаса Кромвеля»—драма, которая напизываетъ въ разговорной формѣ біографію человѣка на совершенно внѣшнія нити, и потому лишена внутренняго единства еще болѣе, нежели «Ольдкестль». Ульрици очень вѣрно замѣчаетъ (стр. 487), что единство привязано только къ лицу, жизнь котораго изображается здѣсь. А созерцаніе жизни, которое онъ думаетъ видѣть въ содержаніи этой драмы, говоря, что будто здѣсь схвачена жизнь въ своемъ волнующемся переходѣ отъ несчастія и нужды къ блеску и значительности, такъ отвлеченно всеобще, что подъ это опредѣленіе можно бы подвести множество драмъ. Да и въ такомъ созерцаніи лежала бы въ основѣ одна тривіальность, какой нельзя приписывать Шекспиру, потому что драма эта не представляетъ ничего, кромѣ общихъ мѣстъ. Большая часть характеровъ въ высочайшей степени отвлеченны, т. е. всѣ они суть представители одного какого нибудь односторонняго качества, что, натурально, дѣлаетъ ихъ неживыми и совершенно чуждыми шекспировской творящей силѣ. Отблескъ шекспировской остроты, которую Ульрици хочетъ находить въ комическихъ характерахъ, кажется намъ принадлежащимъ (равно какъ и въ «Ольдкестлѣ») общему драматическому образу выраженія шекспировскаго времени. Собственно же принадлежащихъ Шекспиру оборотовъ, находящихся даже въ самыхъ несовершенныхъ его произведеніяхъ перваго періода, мы здѣсь не находимъ.

Довольно. Если бы имѣли мы и болѣе внѣшнихъ свидѣтельствъ въ подлинности обоихъ сихъ произведеній, никогда не рѣшились бы мы признать здѣсь руку Шекспира. Что же касается до «Эдуарда III», то не смотря на всѣ авторитеты, мы такъ увѣрены въ его шекспи-

ровскомъ происхожденіи, что на отрицаніе его подлинности почти готовы отвѣчать такъ: если это создалъ не Шекспиръ, то духъ Шекспира удвоился въ другомъ человѣкѣ. Но насъ никогда не заставятъ вѣрить, чтобъ могъ безъ всякаго слѣда исчезнуть поэтъ, создавшій «Эдуарда III».

ГЕРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВЪ 1843 ГОДУ.

I.

Наука въ Германіи представляетъ въ настоящее время характеръ, въ высшей степени любопытный. Почти исключительно вращаясь до сего времени въ теоретическомъ, отвлеченномъ направленіи—она теперь съ какою-то жадностью обратилась къ сферѣ практической, или точнѣе сказать, она стремится осуществить результаты свои въ жизни. Потому тотъ бы весьма ошибся, кто сталъ бы читать нѣмецкіе романы, повѣсти, стихи, вообще беллетристику — представительницею современной германской литературы. Нѣтъ, интересы современной Германіи такъ расширились, достигли такой упругости и возвышенности, что форма художественнаго произведенія стала слишкомъ скатою для нихъ. Полнѣйшимъ представителемъ современнаго движенія въ Германіи должно считать ея историческую и философскую критику, въ которой преимущественно сосредоточиваются всѣ ея современные вопросы науки и жизни. Никогда еще Германія не раздѣлялась на столько ученыхъ партій, какъ въ настоящее время, никогда еще не было такой ожесточенной борьбы между этими партіями, какъ нынѣ. На первомъ планѣ этой борьбы стоитъ такъ называемая «молодая гегелевская школа». Она собственно пробудила эту борьбу, сосредоточивъ въ ней всѣ современные вопросы. Это критическое движеніе въ основахъ своихъ имѣетъ много общаго съ характеромъ французской литературы XVIII вѣка; разница только въ томъ, что все вращавшееся тамъ болѣе въ чувствѣ, предположеніяхъ, мнѣніяхъ, основанныхъ на внутренней достовѣрности,—въ Германіи, въ продолженіи 100 лѣтъ, выработалась въ опредѣленное, логическое знаніе, основанное на исторической критикѣ, вооруженной всѣми результатами изслѣдованій германскихъ наукъ. Нѣмцы, доселѣ смотрѣвшіе съ презрѣніемъ на писателей французскихъ XVIII вѣка, теперь не только съ жадностію читаютъ, но снова переводятъ ихъ и указываютъ на нихъ.

Чтенія Шеллинга имѣли цѣлію парализировать критическое движеніе. Но исторія его призванія въ Берлинскій университетъ составляетъ такое замѣчательное событіе въ современномъ положеніи германской науки, что мы считаемъ не лишнимъ сказать здѣсь объ этомъ нѣсколько словъ.

Уже въ продолженіе десяти лѣтъ носилась по горамъ Южной Германіи туча, которая все гроznѣе и гуще скоплялась противу сѣверной германской философіи. Въ то время Шеллингъ снова началъ читать въ Мюнхенскомъ университетѣ; тогда же заговорили, что новая система близится къ окончанію и что она рѣшительно разрушитъ всю философію Гегеля. Самъ Шеллингъ давно сталъ противникомъ этой философіи; всѣ прочіе враги ея, за неимѣніемъ дѣйствительныхъ опроверженій, обыкновенно оканчивали свои нападенія на нее упованіемъ, что Шеллингу стоитъ только выдать свою систему и отъ ученія Гегеля останутся пыль и прахъ. Отсюда понятна радость гегеліанцевъ, когда Шеллингъ, годъ тому назадъ, прибылъ въ Берлинъ и обѣщалъ предложить на общественное сужденіе свою, наконецъ, готовую систему. Сверхъ того, при боевомъ духѣ, которымъ всегда отличалась гегелевская школа, при той самоувѣренности, какую она имѣла,—она рада была случаю наконецъ помѣряться съ знаменитымъ противникомъ.

Туча шла, шла, и наконецъ разразилась громомъ и молніею на каѳедрѣ въ Берлинѣ. Теперь этотъ громъ умолкъ, молнія не сверкаетъ болѣе. Но попалъ ли онъ въ цѣль, разрушается ли зданіе гегелевой системы,—этотъ гордый чертогъ мысли? спѣшатъ ли гегеліанцы спасать, что̀ спасти пока возможно? Ничего не бывало. Дѣло, напротивъ, приняло неожиданный оборотъ. Гегелева философія продолжаетъ себѣ жить по прежнему и на каѳедрѣ, и въ литературѣ, и въ юношествѣ, спокойно продолжаетъ свое внутреннее развитіе, зная, что всѣ эти угрозы, эти мнимыя разрушенія нисколько не коснулось ея. Шеллингъ не оправдалъ надеждъ своихъ послѣдователей.

Все, что̀ мы сказали—очевидные факты, противъ которыхъ не можетъ возражать ни одинъ изъ поклонниковъ новыхъ шеллинговыхъ чтеній.

Когда, въ 1831 году, Гегель, умирая, завѣщевалъ свою систему ученикамъ, число ихъ было очень невелико. Система была выдана въ строгую, упругую, отчасти тяжелую форму, которая въ послѣдствіи была причиною столькихъ порицаній. Но эта форма имѣла свою необходимость. Гегель, въ гордой довѣренности къ силѣ идеи, самъ не сдѣлалъ ничего для популярности своего ученія. Сочиненія, изданныя

имъ при жизни, были написаны строго наукообразнымъ, почти тернистымъ языкомъ, и назначались исключительно для однихъ ученыхъ. Но самая эта странность языка и терминологіи, на которую такъ нападали, была только слѣдствіемъ борьбы его съ мыслію, ибо сначала главное было въ томъ, чтобы рѣшительно исключить языкъ представленія, фантазіи, чувства и уловить чистую мысль въ ея самосозданіи. Когда этотъ фундаментъ былъ выработанъ, тогда можно было обратиться къ популярности и общеупотребительному изложенію.

Настоящая, дѣйствительная жизнь гегелевой философіи началась лишь послѣ смерти Гегеля. Изданіе его чтеній имѣло необыкновенное дѣйствіе. Широкія врата открылись къ доселѣ скрытому, дивному богатству. Вмѣстѣ съ этимъ, само ученіе въ устахъ учениковъ Гегеля приняло болѣе доступный, ясный образъ. Оппозиція противъ него въ то время была слаба и незначительна. Юношество тѣмъ съ большею жадностію обращалось къ новой философіи, что въ ней сталъ обнаруживаться прогрессъ, именно тотъ, что она начала принимать въ себѣ жизненные вопросы науки и практики.

Границы, въ которыя заключилъ было Гегель могучее, стремящееся движеніе своего ученія, завись отчасти отъ его времени, отчасти отъ его личности. Система его въ основныхъ чертахъ была окончена еще до 1810 года; взглядъ Гегеля на современность заключился 1820 годомъ. Политическія его мнѣнія, его понятіе о государствѣ, за образецъ котораго взялъ онъ Англію, носятъ на себѣ очень ясную печать времени возстановленія. Отсюда можно объяснить и то, почему для него представлялись въ смутномъ видѣ послѣдующія событія въ Европѣ. Но необычайная вѣрность и крѣпость ума Гегеля видна именно въ томъ, что система его слагалась независимо отъ его личныхъ мнѣній, такъ что лучшая критика выводимыхъ имъ результатовъ есть повѣрка ихъ его-же методомъ. И въ этихъ-то результатахъ часто видно вліяніе его личныхъ мнѣній. Его философія религіи и философія права получили бы иной видъ, еслибъ онъ развилъ ихъ изъ чистой мысли, не включая въ нее положительныхъ элементовъ, лежавшихъ въ цивилизаціи его времени; ибо отсюда именно вытекаютъ противорѣчія и невѣрные выводы, заключающіеся въ его философіи религіи и философіи права. Принципы въ нихъ всегда независимы, свободны и истинны,—заключенія и выводы часто близоруки. Въ этомъ обстоятельствѣ лежала причина раздѣленія школы на правую и лѣвую. Одна часть учениковъ обратилась къ принципамъ и отвергла выводы, если они не вытекали изъ прин-

цинов: они же внесли въ діалектическій методъ его всѣ жизненные вопросы времени. Эта школа названа была лѣвою школою. Правая осталась при однихъ выводахъ, нисколько не думая о принципахъ ихъ.

Но вмѣстѣ съ этимъ внутреннимъ развитіемъ школы, и ея внѣшнее положеніе не осталось безъ перемѣны. Министръ Альтенштейнъ, чрезъ посредство котораго гегелева философія утвердилась въ Пруссіи,—умеръ. Вмѣстѣ съ другими перемѣнами, послѣ его смерти прекратилось и покровительство новой школы: напротивъ, начали тѣснить ее. Впрочемъ, гегелева философія не имѣетъ причинъ жаловаться на это: ея прежнее положеніе бросало на нее ложный свѣтъ и иногда привлекало къ ней такихъ приверженцевъ, которыхъ гораздо лучше имѣть врагами. Ея ложные друзья, эгоисты, люди половинчатые и поверхностные, теперь, къ счастію, по-немногу отступаются отъ нея.

Чтобы парализировать движеніе гегелевой философіи, начали приглашать въ университеты профессоровъ противоположнаго направленія и наконецъ, чтобъ нанесть окончательный ударъ ученію Гегеля—пригласили въ Берлинъ самого Шеллинга. Дѣйствительно, пріѣздъ его туда возбудилъ большія ожиданія. Шеллингъ занималъ въ новой философіи мѣсто высокое и значительное; но, не смотря на многія глубокія идеи и движеніе, внесенныя имъ первоначально въ философію послѣ Фихте, онъ доселѣ не издалъ еще полной системы своей философіи. Во вступительныхъ лекціяхъ объявилъ онъ, что система его давно готова, но что онъ все держалъ ее въ тайнѣ, дожидаясь своего времени. Сущность этой системы было, по его словамъ, примиреніе вѣры и знанія. Чтенія начались. Но, къ удивленію всѣхъ, Шеллингъ оставилъ въ сторонѣ путь чистой мысли и погрузился въ миѳологическія и гностическія фантазіи. Словомъ, возвѣщенное имъ новое было то, что онъ читалъ еще съ 1831 года въ Мюнхенскомъ университетѣ—безъ всякой перемѣны, вмѣстѣ съ своею философіею миѳологіи, извѣстною еще до того времени.

Между тѣмъ, самое желаніе парализировать критическое направленіе необходимо должно было усилить его и способствовать къ ясной опредѣлительности противоборствующихъ сторонъ. Такъ какъ нѣмцы ни о чемъ не любятъ говорить поверхностно, да и предметы спеpовъ слишкомъ глубоки и многосторонни, то противники часто останавливаютъ слишкомъ тѣсныя границы журналовъ, бросаютъ другъ въ друга сотнями брошюръ, доказываютъ свои положенія въ книгахъ, многотомныхъ сочиненіяхъ. А прошло едва-ли восемь лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ начало обнаруживаться это движеніе. Особенно замѣча-

тельно то, что люди, направляющіе его, отличаются самою глубокою многосторонпѣйшею ученостію. Но это же самое дѣлаетъ, что пренія ихъ доступны только людямъ уже сколько нибудь знакомымъ съ наукою, между тѣмъ, какъ большая часть публики остается лишь удивленнымъ, пассивнымъ зрителемъ ихъ. Наука у нѣмцевъ еще до сихъ поръ не сбергла съ себя своей отчасти схоластической внѣшности, которая иногда отталкиваетъ отъ себя людей ученыхъ и образованныхъ: ибо, не освоившись съ ея внѣшностію, языкомъ, терминологіею, не безъ большаго труда можно приступить къ ней. Критическая школа понимаетъ это и первая начала употреблять старанія сблизить науку съ жизнію, то-есть, выработанные наукою результаты излагать и объяснять простымъ, общеупотребительнымъ языкомъ. Впрочемъ, надобно ко всему сказанному присовокупить то, что это новое критическое движеніе выработано самою германскою жизнію, всѣ его вопросы и спорные пункты суть результаты ея историческаго и религіознаго развитія: и потому надобно хорошо знать ступени германской цивилизаціи и науки, чтобъ понимать ихъ. Сверхъ того, это критическое движеніе вращается въ столь философской сферѣ, что для русскихъ читателей оно не можетъ представить достаточнаго интереса. Да притомъ сколько нибудь отчетливое изложеніе его потребовало бы слишкомъ много предварительныхъ изслѣдованій. Вотъ почему, оставляя его, мы будемъ по прежнему говорить о замѣчательныхъ явленіяхъ нѣмецкой литературы, не входящихъ въ ея философско-критическое движеніе, имѣющее свою совершенно отдѣльную литературу.

Deutsche Staedte und deutsche Maenner, nebst Betrachtungen über Kunst, Leben und Wissenschaft. Reiseskizzen von Ludwig v. Jagemann. Zwei Bände. Leipzig, 1842 (Нѣмецкіе города и Нѣмецкіе Люди. Наблюденія надъ искусствомъ, жизнію и наукою. Путевыя записки Людвига Ягеманна. Лейпцигъ 1843. 3 части).

Путевыя записки вышли уже изъ моды: сочинители ихъ сами убили къ нимъ всякое довѣріе. Причина этому очевидна: господа путешественники вовсе не имѣютъ намѣренія писать дѣйствительныя наблюденія, а пользуясь этою весьма удобною формою, выдаютъ въ свѣтъ всяческую болтовню и вездѣ выставляютъ одну только свою, часто не весьма пріятную личность—что случается и у насъ на Руси. Но если порядочный, умный человѣкъ поставитъ себѣ цѣлію добросовѣстно и прямодушно подѣлиться съ другими всѣмъ, что онъ видѣлъ замѣчательнаго, то, конечно, такого рода путевыя записки

достойны особеннаго вниманія. Книга, которой заглавіе выписали мы, принадлежитъ именно къ запискамъ такого рода. По первымъ страницамъ замѣтно, что личность автора занимаетъ здѣсь мѣсто второстепенное, да притомъ нѣмцы большею частію пишутъ свои записки съ истинно-филистерскою важностію, съ такимъ натянутымъ нѣмечествомъ (Deutschthuerei), что книга г. Ягеманна представляетъ совершенное исключеніе изъ нихъ,—а потому мы и разсмотримъ ее подробнѣе.

Изъ введенія уже видно, что авторъ не имѣлъ въ виду знакомить читателей съ своими дорожными приключеніями, но старался преимущественно обращать вниманіе ихъ на предметы, имѣющіе общій интересъ. Книга его не есть собственно путевой журналъ, писанный хронологически: она дѣлится на слѣдующіе отдѣлы: 1) Физіономія нѣмецкихъ городовъ. 2) Дорожныя замѣтки. 3) Характеристика нѣмецкихъ людей. 4) Первообразы и направленіе новѣйшей нѣмецкой живописи. Изъ всѣхъ отдѣловъ, послѣдній самый замѣчательный: онъ составляетъ третью часть всего сочиненія. Мы поговоримъ о немъ подробнѣе. Но и въ трехъ первыхъ есть много интереснаго. Авторъ говоритъ почти о всѣхъ важнѣйшихъ городахъ Германіи—Берлинѣ, Дрезденѣ, Веймарѣ, Лейпцигѣ, Вѣнѣ и проч. Особенно хороша его характеристика вѣнцевъ и австрійцевъ вообще. Кромѣ этого, онъ знакомитъ насъ съ личностями Фридриха Вильгельма IV, Тика, Савиньи, Ранке, Зейдельмана—знаменитаго берлинскаго актера,—и съ извѣстными современными живописцами: Лессингомъ, Каульбахомъ, Гильдебрантомъ,—музыкантами Лахнеромъ, Мендельсономъ-Бартольди и др. Между прочимъ, авторъ очень жалуется на дороговизну въ гостинницахъ, которая уничтожаетъ всѣ денежныя выгоды, какія доставляютъ путешественнику желѣзная дорога и пароходы. А что бы авторъ сталъ говорить, когда бы проѣхалъ по дорогѣ отъ Петербурга до Москвы, гдѣ въ гостинницахъ за небольшой стаканъ кофе съ жидкими сливками берутъ 30 копѣекъ серебромъ!

Но мы спѣшимъ обратиться къ послѣднему отдѣлу—объ искусствѣ. Здѣсь авторъ излагаетъ много мнѣній оригинальныхъ и новыхъ, говоритъ о живописи какъ человѣкъ, внимательно изучившій ее и отдающій себѣ ясный отчетъ въ своихъ понятіяхъ.

Онъ начинаетъ оппозиціею противъ надутой важности такъ-называемыхъ знатоковъ по профессіи, которые хотятъ одни имѣть право судить о произведеніяхъ искусства. Право это признаетъ авторъ за всѣмъ образованнымъ классомъ. Мы только несовсѣмъ согласны

съ авторомъ въ томъ, что опъ цѣль искусства полагаетъ въ облагороженіи и образованіи человѣческаго рода, тогда какъ это не цѣль, а необходимое дѣйствіе, вліяніе настоящаго искусства. За то мы вполнѣ согласны съ нимъ, что самый лучшій критеріумъ художественнаго произведенія—впечатлѣніе, которое оно производитъ на зрителя (гдѣ дѣло идетъ о живописи). Многіе знаменитые живописцы говорятъ, что они желали бы слышать сужденіе о своихъ произведеніяхъ не знатоковъ по профессіи, а просто людей образованныхъ.

Еще съ большею оппозиціею выступаетъ авторъ противъ преобладающаго мнѣнія о такъ-называемомъ искусствѣ среднихъ вѣковъ. Авторъ совершенно далекъ отъ того безусловнаго почитанія старыхъ произведеній живописи, какимъ особенно проникнута романтическая школа. Онъ касается не одной только технической стороны этой старой живописи, но и духовнаго элемента ея. Такъ, по справедливости, порицаетъ онъ въ ней недостатокъ вкуса и изящества: ея фигуры жестки, угловаты, колоритъ одноцвѣтенъ, свѣтелъ, безъ посредствующихъ тоновъ. Въ итальянской живописи, особенно тамъ, гдѣ она брала религіозные предметы, онъ видитъ преобладаніе человѣческаго элемента,—вмѣсто того сверхчувственнаго, какой видятъ въ немъ нѣмецкіе романтики. Онъ находитъ это весьма естественнымъ, потому-что существенный характеръ итальянской живописи состоялъ въ стремленіи передать природу человѣческую во всемъ ея изяществѣ.

Вообще, благодаря романтикамъ, живописи среднихъ вѣковъ придали совершенно ложное значеніе. Взгляды свои на поэзію и науку, эти романтики, съ свойственнымъ имъ произволомъ, перенесли и на всѣ произведенія среднихъ вѣковъ, въ которыхъ находили они осуществленнымъ все то, что считали истиннымъ и дѣйствительнымъ. Касательно глубоко-религіознаго значенія, какое обыкновенно приписываютъ старинной живописи, есть другое, противоположное мнѣніе. Никто, конечно, не станетъ отвергать, что во всякомъ значительномъ періодѣ всѣ отдѣльныя дѣятельности человѣческаго духа пребываютъ во взаимной внутренней связи, имѣя общимъ источникомъ своимъ геній вѣка. Если наука и поэзія не могутъ уклониться отъ вліянія его, представляя собою выраженіе духа каждаго времени, то тѣмъ менѣе можетъ отклониться отъ него живопись. Напротивъ, чѣмъ она значительнѣе и жизненнѣе, тѣмъ болѣе носитъ на себѣ характеръ вѣка. А какой былъ характеръ той эпохи, въ которой обыкновенно полагаютъ начало и цвѣтъ живописи среднихъ вѣковъ? Время отъ половины XIII до половины XVI вѣка было временемъ сильнѣйшаго броженія, жесточайшей оппозиціи противу католицизма и его іерархіи.

Это было время, въ которомъ долго подавляемая природа снова стремилась вступить въ права свои, въ которомъ національности стремились вступить въ свои права, въ противность космополитическому направленію іерархіи. Можно-ли думать, чтобъ это могучее движеніе прошло, не оставивъ слѣда въ художникахъ?

Если добросовѣстно и безъ предубѣжденія всмотрѣться въ произведенія старинной итальянской живописи, то непремѣнно придешь къ тому заключенію, что въ нихъ открывается не столько стремленія къ религіозному выраженію, сколько къ истинному воспроизведенію человѣческой природы. И здѣсь-то болѣе всего раскрывается пробуждающаяся національность. Итальянцы, возросши на античной почвѣ, кромѣ того, по народному характеру своему, по домашней и политической жизни склонные къ древнимъ, возбужденные изученіемъ классическаго міра, преимущественно устремились къ тому, чтобъ въ живописи воспроизвести прекрасныя формы человѣческія. Авторъ замѣчаетъ, что въ картинахъ того времени, взятыхъ изъ библейской исторіи вообще—святость, глубоко-религіозный, сверхчувственный моментъ—занимаютъ мѣсто второстепенное; первое-же—прекрасныя формы. Да и знакомство съ жизнію тогдашнихъ художниковъ равнымъ образомъ должно привести къ тому же заключенію.

Но если у итальянцевъ стремленіе къ прекраснымъ человѣческимъ формамъ есть характеръ преобладающій, то у нѣмцевъ преимущественно обнаруживается стремленіе къ представленію простой дѣйствительности такъ, какъ она есть. Сравненіе живописи съ народной нѣмецкой поэзіею тогдашняго времени можетъ привесть къ интереснымъ заключеніямъ. Тогдашняя народная поэзія стремилась къ простой естественности, къ передачѣ непосредственныхъ ощущеній, не обращая никакого вниманія ни на форму, ни на изящество. То же находимъ мы въ живописи. Въ ней тоже красота оставлена безъ всякаго вниманія, и именно вездѣ господствуетъ стремленіе представить простонародную дѣйствительность, безъ всякихъ идеальныхъ первообразовъ. Отсюда же должна была выйдти и превосходная портретная живопись, и не однихъ только лицъ, но вещей, одежды и т. п. Отсюда-же мельчайшая тщательность въ живописаніи отдѣльныхъ частей тѣла и наряда; отсюда стремленіе какъ можно естественнѣе, натуральнѣе рисовать распятія, казни, безъ всякой мысли объ изяществѣ. Впрочемъ, авторъ находитъ въ старой нѣмецкой живописи нѣкотораго рода набожность въ изображеніяхъ религіозныхъ предметовъ. Но намъ случалось слышать, что причина этого явленія заключалась не въ религіозномъ одушевленіи художниковъ,

а именно въ упомянутомъ нами стремленіи къ живописи портретной. Нѣмецкіе художники брали для своихъ историческихъ картинъ лица своихъ соотечественниковъ; а имъ въ особенности принадлежитъ это добродушное созерцательное, отчасти не далекое выраженіе, какое видимъ мы въ произведеніяхъ старой нѣмецкой живописи. Въ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ деревняхъ сохранился еще первоначальный типъ нѣмецкихъ крестьянъ, и путешественникъ съ удивленіемъ видитъ тамъ лица старинной нѣмецкой живописи. Сверхъ-того, единство этой живописи съ направленіемъ тогдашняго не совсѣмъ-таки религіознаго времени, видно еще и въ другомъ, именно въ сатирѣ, въ оппозиціи противъ католицизма и его іерархіи,—въ той оппозиціи, которою особенно наполнены народныя книги того времени. Довольно упомянуть объ извѣстныхъ живописныхъ сатирахъ передъ реформаціей и послѣ нея, каковы сатиры Гольбейна, Николая Мануэля и др. Такія картины были разсѣяны по всѣмъ нѣмецкимъ городамъ, и историки искусства оказали бы большую услугу, еслибъ разсмотрѣли исторію старой живописи съ этой стороны.

Есть еще мнѣніе о готической архитектурѣ, діаметрально противоположное мнѣнію господствующему. Полагаютъ, что готическая архитектура есть выраженіе не духа среднихъ вѣковъ, но духа новаго времени, если только начало его станутъ полагать не съ XVI вѣка, но съ того момента, какъ стали проявляться идеи, начавшія разрушать направленіе и существенный характеръ среднихъ вѣковъ. Если предложить вопросъ о томъ, когда началась готическая архитектура, въ какое время цвѣла она, гдѣ особенно господствовала, то дѣйствительно мы должны отнести ее къ тѣмъ вѣкамъ, которые преимущественно отличались оппозиціею противъ католической церкви (XIII, XIV и XV вѣка) и къ тѣмъ городамъ, гдѣ оппозиція эта преимущественно находила себѣ пищу. Если же станемъ разсматривать готическую архитектуру съ технической точки зрѣнія, то невозможно не признать въ ней самаго основательнаго изученія математическихъ законовъ. А извѣстно, что въ средніе вѣка изученіе математики было въ пренебреженіи; что математика именно была одною изъ тѣхъ наукъ, которыя развитіемъ и приложеніемъ своимъ обязаны духу новаго времени—именно, первоначально, Рожеру Бэкону, потомъ Реурбаху, Реджіомонтану и др. Наконецъ и украшенія въ готическихъ церквахъ указываютъ на симпатическое, искреннее знакомство съ природою, которая средними вѣками была отвержена. Въ этихъ украшеніяхъ брали въ образцы листья и туземныя растенія, тогда-какъ въ византійскомъ стилѣ листовыя украшенія взяты

вовсе не изъ непосредственнаго созерцанія природы, но напротивъ, по какому-то преданію, изъ архитектурныхъ памятниковъ римской и греческой древности. Кромѣ того, въ изваяніяхъ, употреблявшихся въ главныхъ входахъ, нишахъ и т. п., чрезвычайное множество сатиръ на католическое духовенство прямо указываетъ на оппозицію противъ іерархіи. Наконецъ, изъ новѣйшихъ изысканій знаемъ, что въ сословіяхъ строителей и каменьщиковъ въ средніе вѣка господствовало чрезвычайно свободное направленіе относительно католическихъ догматовъ. Готическая архитектура производитъ сильное впечатлѣніе не на однихъ только религіозно или набожно настроенныхъ, даже во многихъ это впечатлѣніе не имѣетъ въ себѣ никакого религіознаго характера. А между-тѣмъ, чувство наше не рѣшительно ли отвращается отъ всего, что носитъ на себѣ существенный характеръ среднихъ вѣковъ.

Готическое зодчество есть зодчество нѣмецкое, или точнѣе—германское, возставшее и развившееся въ такое время, когда съ одной стороны новыя идеи уже обнаруживали сильное вліяніе, въ особенности на архитекторовъ,—а съ другой, строе направленіе было еще господствующимъ. А такъ какъ ахритекторы занимались большею частію строеніемъ церквей, то легко было предположить, будто и сами они были преданы старому направленію: вѣроятно отъ этого предположенія проистекало то презрѣніе, какое Вольтеръ и современные ему писатели оказывали готическому зодчеству. Оппозиція противъ него выходила отъ итальянцевъ, которые дали ему прозваніе готическаго, и этимъ хотѣли они обозначить нѣчто варварское, германское, противоположное античному. Когда гуманическое образованіе распространилось по Италіи и итальянцы въ наукахъ и искусствахъ дѣйствительно стали народомъ образованнымъ,—они отбросили готическое зодчество, какъ нѣчто имъ чуждое, вполнѣ обратясь къ древнему, болѣе имъ свойственному стилю. Въ Германіи-же, во времена реформаціи, не только безъ всякой враждебности смотрѣли на готическое зодчество, но со тщаніемъ возстановляли его памятники, и это дѣлали люди, именно принадлежавшіе къ новому направленію. Наконецъ, если-бъ готическое зодчество было такимъ рѣшительнымъ выраженіемъ среднихъ вѣковъ, то папы, въ реакцію XVI и XVII вѣковъ, конечно постарались-бы снова возстановить его, тѣмъ болѣе, что они на другое расточали-же невѣроятныя старанія и противоборствовали гуманическому направленію.

Но возвратимся къ нашему автору. Въ живописи среднихъ вѣковъ не признаетъ онъ никакого абсолютнаго художественнаго досто-

ничества, признавая одно только относительное, историческое, онъ видитъ въ ней обнаруживающееся начало и стремленіе новой живописи. Не совѣтуя подражать старой нѣмецкой живописи, не совѣтуетъ онъ также рабски подражать и антикамъ. «Пусть ваятель,—говоритъ онъ (236 стр. 2 тома), работаетъ не съ антика, а съ живаго, прекраснаго образа. Тогда скоро оказалось-бы безполезнымъ рабское подражаніе древнимъ образцамъ. Кто можетъ черпать прямо изъ источника, тотъ былъ бы слишкомъ неразуменъ, если бъ сталъ брать изъ пустыхъ рукъ. Природа есть вѣчно неизмѣняемый первообразъ».

Нынѣшнее нѣмецкое искусство ставитъ авторъ уже слишкомъ высоко. Что въ техникѣ оно далеко опередило старое,—этого никто не станетъ отрицать, но чтобъ оно удовлетворяло другимъ, не менѣе существеннымъ, требованіямъ критики,—въ этомъ можно усомниться. Относительно скульптуры, полагаетъ онъ главнымъ препятствіемъ ея полному развитію—общественныя отношенія нашего времени. Сила скульптуры основана на представленіи нагаго тѣла, а этому противятся наши общественныя приличія, и даже до такой смѣшной степени, что въ Мюнхенѣ, напримѣръ, античныя статуи прибраны листочками. Притомъ, у насъ слишкомъ мало предметовъ, которые шли бы къ пластическому представленію. Изъ христіанской религіи ничего не идетъ къ скульптурѣ, которая преимущественно имѣетъ цѣлію представленіе прекрасныхъ формъ; христіанство же, напротивъ, отвлекало отъ нихъ, сосредоточиваясь во внутренней, задушевной жизни. Вслѣдствіе этого, для скульптуры остаются только статуи замѣчательныхъ людей новаго времени. Но здѣсь представляетъ препятствіе одежда, и автору кажется смѣшнымъ одѣвать въ некрасивый и неестественный костюмъ нашего времени статуи, назначаемыя для дальнихъ потомковъ.

Очень пространно говоритъ авторъ о двухъ главныхъ нѣмецкихъ школахъ нашего времени—мюнхенской и дюссельдорфской. Въ мюнхенской находитъ онъ больше разнообразія въ направленіяхъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и больше враждебныхъ противоположностей; въ дюссельдорфской болѣе внутренняго единства, но за то и болѣе односторонняго направленія. Подробное изложеніе мнѣній автора завлекло бы насъ далеко, и потому мы относительно этого предмета ограничимся только двумя замѣчаніями. Первое—то, что направленіе мюнхенской школы, не исключая и ея историческаго направленія (кромѣ одного Каульбаха), кажется намъ болѣе сдѣланнымъ, нежели вышедшимъ изъ непосредственнаго внутренняго стремленія. Король Людвигъ, конечно, достоинъ всякой благодарности за то, что онъ столько

сдѣлалъ для поощренія искусствъ, но когда поразмыслить о томъ, какъ много сдѣлано искусствами въ такое короткое время и въ такой землѣ, которая вовсе не можетъ похвалиться большою пріимчивостью для высшаго образованія духа и сердца, то поневолѣ придешь къ заключенію, что все это походитъ на нѣкотораго рода «заведеніе для производства изящныхъ искусствъ», нежели на дѣятельность, вышедшую изъ свободнаго творческаго стремленія.

Второе наше замѣчаніе относится къ мистическому направленію новаго искусства. Авторъ порицаетъ въ дюссельдорфской школѣ, которую, впрочемъ, ставитъ высоко,—наклонность къ аскетизму и піэтизму. Дюссельдорфская школа преимущественно изображаетъ библейскіе предметы. Мы совершенно согласны съ мыслію автора — да и Гете говорилъ, что всякій предметъ имѣетъ право быть художественно представленнымъ; главное состоитъ въ томъ, чтобъ найдти его поэтическую сторону. Но если направленіе дюссельдорфской школы не хочетъ ограничиться однимъ чисто человѣческимъ, то оно далеко не уйдетъ. Историческая живопись должна преимущественно обратить вниманіе на то, чтобы считаться съ идеями нашего времени и художественно изображать ихъ. Мы рекомендуемъ эту книгу знающимъ нѣмецкій языкъ: они найдутъ въ ней много интереснаго и современнаго.

Schauspiele von Hans Koester. Inhalt: Maria Stuart, Schauspiel in 5 Aufzügen. Konradin, Trauersp. in 5 Aufz. Luisa Amidei. Trauersp. in 5 Aufz. Polo und Francesca, Trauersp. in 5 Aufz. Leipzig. 1842. (Драмы Ганса Кестера. Содержаніе: «Марія Стюартъ», «Конрадинъ», «Луиза Амиден», «Поло и Франческо». Лейпцигъ. 1842).

Театръ есть представительная камера поэзіи, гдѣ поэтъ, краснорѣчіемъ драматическаго искусства, говоритъ народному собранію. Здѣсь именно то мѣсто, гдѣ съ поэтической точки зрѣнія проявляется все содержаніе жизни, съ частной и общественной стороны, со всѣми своими страстями и требованіями,—проявляется для того, чтобъ обогатить духъ опытомъ, полнымъ идей, чтобъ оторвать его отъ односторонности и узкосердечія, которыя всегда суть результаты стоячихъ мыслей, отсутствія дѣйствительнаго участія къ событіямъ, къ людямъ, къ исторіи.

У народа, пришедшаго въ самосознаніе, драма, да и все искусство вообще, будетъ всегда оживлено дыханіемъ современности. Все, что движетъ и волнуетъ духъ въ домахъ и хижинахъ, въ общественныхъ собраніяхъ и чертогахъ—все это является на сценѣ. Тамъ, гдѣ

дѣяніе имѣетъ свободное поприще и значеніе,—тамъ и сцена богата изображеніями, которыя тогда только волнуютъ, движатъ, облекаются въ истинно поэтическое слово, когда поэтъ беретъ ихъ изъ живаго сердца общества. У нѣмцевъ, напротивъ, драма имѣетъ совершенно особенное значеніе. Существенно нѣмецкія трагедіи, т. е. такія, которымъ всего болѣе симпатизируетъ нѣмецъ,—суть представленія внутренней, задушевной жизни; именно такія, въ которыхъ духъ не имѣетъ никакой достовѣрности въ самомъ себѣ, не имѣетъ смѣлости открыто и радостно вступить въ общій подвигъ, въ общій трудъ человѣчества. Одинъ только германскій поэтъ писалъ трагедіи, имѣющія высшее современное значеніе, но и онъ писалъ ихъ болѣе вслѣдствіе германскаго общеисторическаго сознанія, нежели по непосредственному, искреннему участію къ совершавшимся событіямъ. Съ своими учеными сравненіями драматическихъ произведеній всѣхъ временъ и народовъ, съ своими хладнокровными созерцаніями, въ которыхъ за особенное достоинство поставлялось говорить безъ любви и ненависти равно о всякомъ произведеніи,—нѣмцы дошли до того, что придали трагедіи какую-то отвлеченную объективность, пластическую округлость, и вмѣстѣ съ тѣмъ, какое-то отвлеченное отъ жизни, аскетическое значеніе. Конечно, художественное произведеніе при такомъ на него взглядѣ само по себѣ выигрывало, но свѣжесть непосредственнаго, взаимнаго дѣйствія между сценою и жизнію, была совершенно упущена изъ виду.

Поэту нѣмецкому всегда стоило большихъ усилій связать пьесу свою съ зрителями, вселить въ нихъ глубокое участіе къ выводимымъ сценамъ. Шиллеръ, о которомъ выше намекнули мы, особенно успѣлъ въ этомъ, потому что само время его, столь обильное страхомъ, надеждами и великими страстями, дѣлало публику чрезвычайно воспріимчивою для впечатлѣній искусства. Но послѣ Шиллера писали для сцены безъ энтузіазма, безъ всякой страсти, не укрѣпивъ себя предварительно великими созерцаніями и идеями. Скука, господствовавшая въ нѣмецкомъ домашнемъ быту, царствовала и въ драматическихъ представленіяхъ: трагедія не думала потрясать душу, пробуждать фанатизмъ гнѣва, любви, словомъ, смѣло и прямо схватывать вѣчныя истины. И созданія великаго германскаго мастера, пешедшія изъ пламенной жажды новыхъ общественныхъ формъ, должны были наконецъ или оставить сцену, или рѣшительно отказаться отъ всякаго отношенія къ современности.

Театръ долженъ былъ придти въ упадокъ. Теперь снова показываются усилія поднять его; но можно утвердительно сказать, что

одни лишь чрезвычайныя событія могутъ дать сценѣ дѣйствительную жизнь. Что сказалъ бы Лессингъ о современномъ нѣмецкомъ театрѣ! Только тогда можетъ цвѣсть драматическая поэзія, и тогда только искусство дѣйствуетъ на жизнь, когда сцена есть дѣйствительный представитель интересовъ, наполняющихъ и проницающихъ общество. Самая хорошая постановка не прибавляетъ популярности пьесѣ.

Но, слава Богу, наконецъ въ Германіи начали совѣтовать эротическимъ поэтамъ попридерживать у себя свои тайныя сердечныя происшествія: до того превратились они въ общія мѣста: да равнымъ образомъ совѣтуютъ и драматикамъ, если они хотятъ представлять любовь и вообще семейную жизнь, бросить всѣ свои сантиментальныя сладости, свои мандолины и цвѣточки и обратиться къ дѣйствительнымъ страстямъ, къ дѣйствительной интригѣ. Во всемъ этомъ Шекспиръ остается вѣчнымъ образцомъ. Посмотрите, какъ въ своихъ трагедіяхъ даетъ онъ усматривать позади волнующейся государственной жизни—волнующуюся жизнь семейную. До тѣхъ поръ, пока нѣмцы осуждены отыскивать обѣ эти жизни внѣ современности, то примѣръ Шекспира можетъ научить ихъ, что одна безъ другой существовать не могутъ: такъ онѣ слиты между собою и взаимно другъ друга поясняютъ. Какъ общественная жизнь входитъ въ семейную, такъ и семейная въ общественную, и государственныя отношенія всегда представляютъ для семейной жизни высшую необходимость—судьбу.

Когда поэзія хочетъ изображать не одни только настроенности сердца и внутреннія явленія задушевной жизни, но дѣла, ощутительные результаты этихъ душевныхъ движеній, то преимущественно избираетъ для этого средніе вѣка и снова выводитъ на передній планъ ихъ королей и феодаловъ. Причину этого можно объяснить тѣмъ, что тамъ, гдѣ розлита большая независимость жизни, возможна только и духовная полнота и самостоятельность, такъ сказать, духовная роскошь. Тамъ люди не остаются только при одномъ смѣломъ порывѣ желанія, но стремятся осуществить его, не смотря ни на какія преграды.

Потому весьма естественно, что г. Кестеръ, желая изобразить величавые, энергическіе характеры, взялъ содержаніе для своихъ драмъ изъ богатой жизни Маріи Стюартъ, Гогенштауфеновъ, владѣтелей Франціи и Равенны; и мы тѣмъ болѣе отдаемъ ему справедливость, что онъ умѣлъ соединить строгое историческое знаніе съ поэтическимъ созерцаніемъ дѣйствительнаго характера среднихъ вѣковъ. Очевидно, что г. Кестеръ взялъ себѣ за образецъ Шекспира,

но особеннымъ достоинствомъ кажется намъ въ немъ то, что онъ отбросилъ всю новѣйшую романтическую мистику: драмы его исполнены фантазіи, юмора и въ особенности знанія женскаго сердца. Авторъ хорошо сдѣлалъ, что выбралъ для драмы такое лицо, какъ Марія Стюартъ. Эта «шотландская роза» остается все-таки необыкновенно богатымъ явленіемъ съ своею жизнію, волнуемой любовію и ненавистью, счастіемъ и несчастіемъ, не смотря на все свое легкомысліе и надменность. Если Шиллеръ и Вальтеръ Скоттъ уже представили ее столь великою, умною, столь привлекательно несчастною, то тѣмъ интереснѣе намъ видѣть ее не заключенною страдалицею, но властвующей королевою. Дѣйствительно, г. Кестеру удалось изобразить прекрасный образъ. Хотя дѣйствіе происходитъ въ самыхъ внутреннихъ покояхъ королевскаго дворца, но и здѣсь можно видѣть, что у Маріи Стюартъ было довольно энергіи, чтобъ настойчиво рѣшать все по своей собственной волѣ и вести свои любовныя интриги, какъ важныя государственныя дѣла, а государственныя дѣла — какъ любовныя интриги. Отсюда ясно, какое значеніе имѣла легкомысленная частная жизнь королевы для всего королевства. Въ драмѣ Кестера часто должно удивляться Маріи Стюартъ, какъ свѣтской женщинѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ ненавидѣть ее: восхищаться ею, как королевою,—и въ то же время желать видѣть ее развѣнчанною: увлекаться ею, какъ женщиною,—и остерегаться ея. Отвратительною не является она никогда—и при всемъ томъ чувствуешь, что заточеніе ея было дѣломъ справедливымъ. Главное дѣйствіе въ драмѣ состоитъ изъ отношеній Purrio къ королевѣ. Мы видимъ, какъ «шотландская роза», послѣ умерщвленія любимца своего. Частеллето, выходитъ замужъ за Генриха Дадлэ — не по склонности, не изъ политики, а просто изъ какого-то самолюбія, и выходитъ замужъ для того только, чтобъ тотчасъ же изѣнить ему.

Драма оканчивается тѣмъ, что вассалы королевы, раздраженные ея кровавыми и легкомысленными поступками, беруть ее подъ стражу.

Лучшею изъ всѣхъ четырехъ драмъ кажется намъ «Конрадинъ». Она основана на извѣстномъ историческомъ фактѣ: Конрадинъ, послѣдній изъ Гогенштауфеновъ, дѣлаетъ попытку присвоить себѣ владѣнія Карла Анжуйскаго—Апулію и Сицилію, на которыя полагаетъ онъ имѣть родовое право; попытка не удается, и Гогенштауфенъ умираетъ въ плѣну, отъ руки палача. Но важно то, что г. Кестеръ не упустилъ изъ виду существенной особенности среднихъ вѣковъ, которая, какъ въ политическомъ, такъ и въ религіозномъ феодализмѣ, имѣетъ дѣло только съ лицами, а не съ идеями, помогаетъ побѣдамъ

династій, или свергаетъ ихъ, не вводя при этомъ никакихъ новыхъ принциповъ или учрежденій. Въ упомянутомъ нами фактѣ все дѣло только въ томъ, кому владѣть Англіей и Сициліей—неаполитанскому ли королю Карлу, или Гогенштауфену. Папская власть колеблется между партіями, стараясь только о своихъ эгоистическихъ выгодахъ. Поэтому, дѣйствіе всякой драмы, которая беретъ свое содержаніе изъ среднихъ вѣковъ, необходимо будетъ происходить только между силою оружія, личнымъ произволомъ и интригою. Здѣсь все дѣло въ личной храбрости, а не въ самоотверженномъ пожертвованіи какой-либо великой идеѣ. Самое неоспоримое доказательство—мечъ; абсолютная воля властителя, личныя страсти побѣдителя рѣшаютъ все. Даже самыя убѣжденія имѣютъ какую-то безхарактерность, и тѣ, которые стоятъ за нихъ, такъ малочисленны и раздѣлены, что не могутъ производить сильнаго впечатлѣнія. Въ трагедіи «Конрадинъ» составляютъ содержаніе, съ одной стороны, сила оружія, феодальная вѣрность или феодальная измѣна; съ другой—романтическая любовь. Но существенное ея достоинство состоитъ въ томъ, что она представляетъ дѣйствительныхъ историческихъ людей и исполнена вмѣстѣ и поэтической и исторической вѣрности. Остальныя двѣ драмы, имѣя много относительныхъ достоинствъ, уступаютъ двумъ первымъ. Вообще, г. Кестеръ обнаруживаетъ большое дарованіе, и хотя ясно, что онъ подражаетъ Шекспиру, но такое подражаніе дѣлаетъ ему честь.

Недавно вышелъ въ Лейпцигѣ полный переводъ всѣхъ доселѣ явившихся сочиненій Диккенса (Boz):

1) Die Pickwicker. 5 Theile (Пиквики, въ 5 ч).

2) Londoner Skizzen. 1 Th. (Лондонскіе очерки, 1 ч.).

3) Oliver Twist. 3 Th. (Оливеръ Твистъ, 3 ч.).

4) Leben und Schicksale Niclas Nickelby. 6 Th. (Жизнь и приключенія Никласа Никльби, 6 ч.).

6) Master Humphry's Wanduhr. 5 Th. (Стѣнные часы мастера Гомфри, 5 ч.).

6) Barnaby Rodge. 8 Th. (Барнэби Роджъ, 8 ч.).

Полагая, что читателямъ интересно будетъ узнать, какъ смотритъ нѣмецкая критика на этого замѣчательнаго англійскаго писателя, съ которымъ коротко уже могли познакомиться читатели «Отечественныхъ Записокъ»,—приведемъ здѣсь сужденіе о немъ одного изъ лучшихъ нѣмецкихъ журналовъ:

«Поэзія, какъ идеальное воспроизведеніе человѣческой жизни, не исключаетъ изъ своей области ничего того, что составляетъ вообще

содержаніе человѣческой жизни, — не исключаетъ даже ея самыя темныя стороны, которыя, повидимому, находятся въ прямой и рѣзкой противоположности съ идеею. Голодъ, жажда, недостатокъ въ необходимыхъ потребностяхъ жизни, даже мелочныя досады отъ пересоленаго супа, могущія остановить самый возвышенный полетъ мысли, забытый ключъ, выводящій изъ себя самую кроткую женщину,—все это равно поэзія можетъ принимать въ свою сферу. Конечно, лирическое ощущеніе, обитающее въ чисто-идеальномъ мірѣ, съ презрѣніемъ отворачивается отъ подобныхъ вещей, и тѣмъ менѣе могутъ служить они предметами для важной драмы, которая совсѣмъ не хочетъ знать несчастій обыкновенной человѣческой жизни и пребываетъ только на высотахъ человѣчества; но тѣмъ болѣе обильный матеріалъ представляютъ онѣ для новѣйшаго эпоса, романа, который умѣетъ давать этимъ предметамъ неожиданное значеніе, именно посредствомъ разстановки и состношеній ихъ рѣзкихъ противорѣчій съ высшимъ содержаніемъ жизни. Грубая, просто-естественная природа, неразумный случай должны быть побѣждены: эта побѣда достигается двоякимъ образомъ — или внѣшнею, чисто-практическою дѣятельностію, или внутреннимъ процессомъ, который вынимаетъ изъ маленькихъ ранокъ жизни силы, ихъ произведенія. Въ этомъ отношеніи, находимъ мы въ испанской и англійской литературахъ какъ-бы два противоположные полюса, которые въ совершенствѣ представляютъ различность міросозерцанія этихъ двухъ народовъ. Многочисленные испанскіе, такъ называемые плутовскіе романы показываютъ намъ человѣка, какъ онъ весело и беззаботно пробирается сквозь всяческое горе и неудачи земной жизни. Высокая сторона этихъ романовъ состоитъ именно въ энергіи, изворотливости и торжествующемъ успѣхѣ практическаго ума, счастливо побѣждающаго всѣ трудности и, наконецъ, обезпечивающаго себя, свое существованіе. Разумѣется, средствъ тутъ не разбираютъ: жизнь въ свѣтѣ есть битва всѣхъ противъ всѣхъ, и въ такомъ военномъ положеніи хитрецъ, проводящій за носъ своего ближняго, всегда остается правымъ. Здѣсь дѣло всегда въ томъ, чтобъ поддержать собственное существованіе, избавиться отъ матеріальной нужды; поэтому, утоленіе голода играетъ въ этихъ романахъ главную роль. Герой ихъ, большею частію, всѣми оставленный, совершенно предоставленный самому себѣ, принужденъ служить людямъ, терпѣть отъ нихъ всякаго рода оскорбленія и быть ими дурачимымъ. Уже по одному этому онъ находится во враждебныхъ отношеніяхъ къ классу приказывающему, богатому, и въ столкновеніяхъ своихъ съ различными господами имѣетъ прекрасный случай развивать свою способ-

ность къ плутовству. Потомъ, изображеніе этихъ господъ даетъ автору возможность передавать, какъ въ зеркалѣ, характеры и нравы времени. А такъ какъ этотъ родъ романовъ беретъ героевъ своихъ съ улицы и изъ трактировъ, то всѣ подробности исполнены самой разнообразной народной жизни. Въ этомъ отношеніи, истиннымъ образцомъ испанскихъ романовъ служитъ романъ Діего де-Мендозы—превосходный «Лазарилъ Торнскій». Жаль, что авторъ написалъ одну только первую часть, а вторая присочинена кѣмъ-то другимъ.

«Совершенно инымъ образомъ поэтизируютъ англичане огорченія и ничтожности ежедневной жизни. Безмысліе грубаго случая приводятъ они въ самое ближайшее столкновеніе съ возвышеннѣйшимъ и благороднѣйшимъ духа человѣческаго, такъ что случай здѣсь является во всей своей ничтожности, внутренно побѣжденный: но все-таки онъ занимаетъ свое мѣсто, какъ необходимый спутникъ жизни, а идеальное, чрезъ странное смѣшеніе съ простою, пошлою ежедневностію, получаетъ какой-то странный, темный колоритъ. Изъ этого выходитъ, что какъ будто весь свѣтъ стоитъ навыворотъ. Новѣйшая эстетика назвала это чудное смѣшеніе разнороднаго и несоединяемаго—юморомъ; и дѣйствительно, лишь для новѣйшаго созерцанія возможно оно.

«Въ прошломъ столѣтіи жили въ Англіи въ одно время трое превосходныхъ юмористовъ: Смоллетъ, Гольдсмитъ и Стернъ. Сочиненія каждаго имѣютъ свой особенный характеръ. Смоллетъ болѣе приближается къ испанскимъ романамъ; въ немъ меньше дѣйствительно національнаго юмора. Въ лучшихъ романахъ его находимъ такъ-же какъ въ испанскихъ, до мелочей подробное представленіе самыхъ разнообразнѣйшихъ похожденій его героя. Вся его цѣль состоитъ въ томъ, чтобъ смѣшить. Въ Гольдсмитѣ болѣе истиннаго юмора. Его кроткая, ясная душа умѣетъ побѣждать зло и несчастіе въ мірѣ—своею несокрушимою любовію и непоколебимою надеждою на Бога. Его Vicar of Wakefield, въ этомъ отношеніи настоящая особица. Какъ привлекательно изображаетъ онъ маленькія радости добряка, какъ умѣетъ ввести въ достолюбезный кружокъ своего викарія! Жаль только, что гармонію этой веселой идилліи нарушаетъ скрытая, отчасти теологическая мысль. Но истиннымъ представителемъ англійскаго юмора должно считать Стерна. Въ самомъ дѣлѣ, надобно имѣть особенно расположенную для того натуру, чтобъ такъ часто и смѣло отваживаться на безпрестанные скачки отъ возвышеннаго къ пошлому. Стернъ самъ чувствовалъ въ себѣ это сочетаніе небеснаго и земнаго, и потому всѣ поступки человѣческіе выводилъ изъ пропорціи этого смѣшенія въ людяхъ. Нравственность и безнравственность по-

ступковъ приписываетъ онъ волненію крови, особенной игрѣ нервовъ. Тонкій матеріализмъ, жадная къ наслажденіямъ чувственность, нѣкотораго рода цинизмъ проницаютъ всѣ его сочиненія, будучи странымъ образомъ перемѣшаны съ самымъ живымъ, глубокимъ чувствомъ всего добраго и благороднаго. Иногда незначительный предметъ, напримѣръ: мертвый оселъ (въ его «Чувствительномъ Путешествіи»), извлекаетъ изъ Стерна цѣлый потокъ самыхъ истинныхъ и глубокихъ ощущеній, всю полноту самой искренней любви; и наоборотъ, онъ не можетъ написать сцену, какъ старый, больной Шенди лежитъ въ постели, а неравнодушный, добродушный братъ Тоби сидитъ возлѣ него въ молчаливомъ участіи, чтобъ не насмѣшить страннымъ положеніемъ руки больнаго.

«Но всѣ эти картины важнаго и комическаго характера — одна лишь цвѣтистая игра фантазіи, свободное творчество поэтическаго генія: Стернъ не думаетъ прилагать ихъ къ практикѣ или къ моральнымъ цѣлямъ. Въ его ощущеніяхъ преобладаетъ иногда такая своевольная, ни о чемъ не думающая игра воображенія, что невидно въ ней почти никакой истины; даже самъ онъ забываетъ связывать ее съ соотвѣтствующимъ ей дѣйствіемъ. Это всего лучше видно въ небольшомъ эпизодѣ о скворцѣ (въ «Чувствительномъ Путешествіи»), котораго жалостное: «я не могу вырваться, я не могу вырваться»,— такъ глубоко растрогиваетъ Стерна и заставляетъ выговорить столько одушевленныхъ словъ... Потомъ онъ покупаетъ этого скворца, и мы ждемъ, что онъ его выпуститъ, а онъ, напротивъ, даритъ его лорду А., этотъ лорду Б., и т. д., пока, наконецъ, скворецъ умираетъ въ лакейской. Въ изображеніяхъ маленькихъ непріятностей жизни, Стернъ неподражаемъ; никто не умѣетъ подобно ему выставить въ такомъ яркомъ свѣтѣ всѣ огорченія отъ этихъ бездѣлицъ, и вмѣстѣ показать всю ничтожность ихъ. Стараго Шенди, напримѣръ: въ теченіе десяти лѣтъ приводилъ въ досаду скрипъ дверей, каждый день нарушая его послѣобѣденный сонъ: три капли масла могли-бы уничтожить скрипъ, да Шенди никакъ не приходило этого въ голову. Но не ничтожна-ли эта досада передъ огорченіями, какими жизнь иногда мучитъ большую часть людей?

«Въ рядъ юмористическихъ писателей Англіи должно включить и Чарльза Диккенса, первоначально выступившаго подъ именемъ Боца. Онъ родился въ Портсмутѣ, въ 1812 году. Отецъ его, служившій при флотѣ, былъ оттуда переведенъ въ Чотамъ (Чарльзу было тогда два года), а послѣ въ Лондонъ. Черезъ эту перемѣну мѣстъ и разнообразіе картинъ, которыя проходили передъ глазами мальчика,

могла очень рано развиться и изощриться наблюдательность молодаго Диккенса. Можетъ быть, въ этомъ отношеніи много принесло ему пользы его житье у адвоката, къ которому поступилъ онъ въ ученье. Но скоро оставилъ онъ это мѣсто, влекомый внутреннимъ призваніемъ, и въ продолженіе двухъ лѣтъ изучалъ въ британскомъ музеумѣ литературу, занимаясь въ то-же время и стенографіею. Заниматься литературою началъ онъ еще съ самой юности и преимущественно любилъ юмористическихъ писателей, особенно Гольдсмита и Стерна. Скоро и самъ онъ началъ писать въ этомъ родѣ, подъ именемъ Боца,—прозвище, которое далъ онъ въ юности одному изъ своихъ братьевъ, по его шаршавымъ волосамъ. Въ короткое время явился онъ совершенно самостоятельнымъ писателемъ и пріобрѣлъ блестящую извѣстность. Отъ образцовъ своихъ отличается онъ, особенно въ своихъ послѣднихъ романахъ, преобладающею характеристикою: этимъ близокъ онъ на манеръ Фильдинга, но далеко уступаетъ Стерну въ юморѣ. Онъ преимущественно любитъ рисовать характеры; только въ одномъ первомъ его произведеніи, въ «Пикви-кахъ», развитъ настоящій, неподдѣльный юморъ. Въ этомъ романѣ авторъ достоинъ имени поэта. Въ послѣдующихъ своихъ сочиненіяхъ, онъ преимущественно обращаетъ вниманіе на темныя стороны англійскихъ соціальныхъ отношеній, и изображаетъ ихъ съ большею живостію. Когда Стернъ касается этихъ темныхъ сторонъ, онъ обливаетъ ихъ потоками юмора и тѣмъ самымъ, такъ сказать, сглаживаетъ ихъ. Диккенсъ, напротивъ, старается достигнуть не юмористическаго, но нравственнаго примиренія. Но при такомъ направленіи, авторъ необходимо долженъ мѣнять ясное простодушіе поэта на важную цѣль моралиста. Отъ этого Диккенсъ преимущественно держится направленія практическаго, которое отдаляетъ его отъ свободнаго царства поэзіи, незнающей никакихъ другихъ цѣлей, кромѣ самой себя. Писали, что вслѣдствіе его романовъ, были преобразованы дома бѣдныхъ и сиротъ, улучшены школы. Это значитъ, что черезъ романы Диккенса общество узнало о многихъ недостаткахъ этихъ заведеній; но, несмотря на такія прекрасныя дѣйствія сочиненій Диккенса — такова-ли исключительно должна быть цѣль поэзіи? Главная сила Диккенса состоитъ въ характеристикѣ, и она у него большею частію превосходна. Только часто употребляетъ онъ слишкомъ одноцвѣтныя краски, густо кладетъ ихъ и пишетъ то чрезвычайно мрачно, то чрезвычайно свѣтло. Эта манера не хороша тѣмъ, что слишкомъ мало довѣряетъ воображенію читателя, все думая быть не довольно вразумительною, и поэтому самому часто возбуждаетъ непріятное чув-

ство преувеличеніями и густотою, рѣзкостію красокъ. Впрочемъ, мы удерживаемся отъ окончательнаго сужденія о Диккенсѣ, въ ожиданіи дальнѣйшаго развитія его таланта, тѣмъ болѣе, что въ послѣднемъ романѣ своемъ «Бэрнеби Роджъ» сталъ онъ приближаться къ манерѣ исторической, и уже обнаруживаетъ въ ней большую силу»...

II.

Передъ нами теперь лежитъ множество разныхъ нѣмецкихъ стихотвореній, — а это лишь малѣйшая часть того, что безпрестанно появляется въ Германіи въ разныхъ альманахахъ, въ стихотворныхъ сборникахъ и отдѣльными книжками. Хоть мы и обѣщали говорить читателямъ лишь о замѣчательныхъ произведеніяхъ нѣмецкой литературы, но это огромное количество лирическаго сора, составляющаго нѣкоторымъ образомъ одну изъ сторонъ нѣмецкаго характера, невольно заставляетъ насъ обратить на него вниманіе и одинъ разъ навсегда поговорить о томъ родѣ, къ которому принадлежатъ эти лирическія паліянія. Самая большая часть являющихся въ Германіи стиховъ принадлежитъ къ эротическому, «любовному» роду. Неистощимый потокъ ихъ не высыхаетъ, не смотря ни на равнодушіе, ни на отвращеніе, съ какимъ встрѣчаетъ ихъ образованнѣйшая часть публики. Поговоримъ нѣсколько о родѣ, къ которому принадлежатъ они, и отношенія его къ современности.

Въ лирическихъ стихотвореніяхъ любовь была всегда преобладающимъ элементомъ, и, надобно признаться, нѣмецкіе поэты создали много прекраснаго въ этомъ родѣ. У нѣмцевъ выраженіе чувства любви премущественно принадлежитъ лирикѣ: любовь у нихъ вездѣ—и надъ землею, и надъ облаками, и надъ звѣздами. Во всякомъ томикѣ «стихотвореній» непремѣнно воспѣвается любовь... Мы вовсе не хотимъ сказать, будто всѣ нѣмецкіе поэты наперерывъ поютъ любовь,—нѣтъ, въ пѣсняхъ Гервега (Herwegh), замѣчательнаго современнаго лирика Германіи,—нѣтъ ни слова, ни помину о любви; у весьма прославленнаго Фрейлиграта, не смотря на всю его изысканность, любовь играетъ далеко не главную роль. Мы разумѣемъ здѣсь массу, ходячую литературу, эту тучу стихотвореній, наводняющую альманахи и издаваемыя отдѣльными книжками. Послушайте одни заглавія: Veilchen. Für seine Freunde nah und fern. Leipzig. 1848 (Незабудка. Для друзей вблизи

и вдали). Phantaisieen nach Tiedge's Urania. Ein poetischer Versuch. Leipzig. 1842 (Фантазіи на Уранію Тидье. Поэтическій опытъ). Lieb'am Meere. Ein Lieder-Cyclus von Bernhard Reil (Любовь на Морѣ. Циклъпѣсень Бернарда Рейля). Wellenschleege. Eine Sammlung vermischtr Gedichte von Georges Schirges (Удары Волнъ. Собраніе разныхъ стихотвореній Георга Шпрреса). Marienkranz, gepflochten von Eginhard (Вѣнокъ Маріи, сплетенный Эгинхардомъ), и проч. и проч. и проч.

Надобно сказать, что прошедшая нѣмецкая поэзія богата превосходными «любовными пѣснями». Но сочинять теперь новыя «любовныя» стихотворенія въ прежнемъ духѣ, кажется, слишкомъ поздно: время ихъ уже прошло, — они совсѣмъ исчерпаны во всѣхъ своихъ манерахъ, формахъ, положеніяхъ и картинахъ. Мы не видимъ большой потери въ томъ, что въ наше время не подъ-стать быть «эротическимъ» поэтомъ, безпрестанно воспѣвать любовь и называть ее чѣмъ-то неисчерпаемымъ, безконечнымъ. Въ наше время поняли, что одной любви мало еще для жизни. Тысячи голосовъ безпрестанно пѣли о томъ, что любовь есть нѣчто божественное, а не хотѣли дать себѣ ни малѣйшаго труда подумать, въ чемъ-же именно заключается ея «божественность». Если вообще любовь имѣетъ претензіи на какія-то откровенія и глубокія истины,—то почему-же «любовные» поэты молчатъ о нихъ? Вѣдь существенное опредѣленіе всякой истины состоитъ въ томъ, что она даетъ высказывать себя.

«Но любовь вѣчна, всегда будутъ любить люди; пока міръ существуетъ, любовь останется вѣчно-новою темою поэзіи!» —восклицаютъ въ одинъ голосъ эроты, или «любовные поэты». Доказательство это нѣсколько странно. Что любовь всегда будетъ существовать, и что люди будутъ любить всегда, — это, конечно, означаетъ только, что любовь есть нѣчто разумное, необходимое. Но развѣ всякій предметъ, въ которомъ необходимо проявляется всеобщій разумъ, можетъ требовать, чтобъ я безпрестанно занимался имъ и воспѣвалъ его? Да и неужели все, что безпрестанно повторяется въ мірѣ, можетъ имѣть претензію на то, чтобъ я признавалъ его вѣчнымъ и необходимымъ? Не все-ли равно, еслибъ люди, потому только, что они отъ самой вѣчности пьютъ, ѣдятъ, спятъ и т. п., должны были всегда говорить объ этихъ вѣчныхъ и необходимыхъ отправленіяхъ тѣлеснаго организма, даже, пожалуй, воспѣвать ихъ? Разумѣется, любовь не идетъ въ рядъ съ этими вещами: любовь выше многаго на

свѣтѣ, но выводить доказательство ея правъ на безпрестанное воспѣваніе изъ ея вѣчности,—очень неразумно.

«Все зависитъ отъ того, каковъ поэтъ: вотъ, еслибъ сталъ теперь нѣтъ о ней истинный поэтъ!»—восклицаютъ рыцари любви и красоты. Не похоже-ли это восклицаніе на такое: явись только теперь Гомеръ — и мы имѣли-бы превосходнѣйшій эпосъ? Слѣдовательно, теперь «любовныя стихотворенія» только потому невыносимо скучны и плохи, что нѣтъ настоящаго поэта? Вѣдь говорятъ-же: нынче хлѣба плохи—дождя нѣтъ. Любовныя стихотворенія скучны и худы не по той или другой причинѣ, даже и любовныя ощущенія поэтовъ-эротовъ тутъ не виноваты,—хотя пустота и ложность ихъ безпрестанно бросаются въ глаза, — нѣтъ, они плохи и скучны отъ того, что сознаніе общества стоитъ выше тѣхъ отношеній половъ, какія воспѣваютъ современные поэты любви.

Такъ какъ предметъ этотъ имѣетъ общее значеніе, то мы бросимъ взглядъ на связь «любовной» поэзіи съ цивилизаціею каждой эпохи, чтобъ показать, что для нашего времени эта поэзія уже неудовлетворительна и запоздала.

Стихотвореніе, имѣющее содержаніемъ своимъ любовь, въ ея благороднѣйшемъ и высшемъ значеніи, есть произведеніе не стараго, а новаго міра, и именно оно обязано своимъ существованіемъ началу (принципу) этого новаго міра: субъективной свободѣ духа. Въ сущности новаго міра, сформировавшагося преимущественно на личной свободѣ духа, заключается не одна только цѣль индивидуальнаго блаженства—моральность, совѣсть и т. п., но также и любовь. Отъ этого въ новомъ мірѣ впервые выговорилась идея женщины, какъ свободной личности, до тѣхъ поръ униженной. Но хотя поэзія среднихъ вѣковъ и возвела женщину на тронъ,—въ практической жизни взаимныя отношенія половъ очень мало соотвѣтствовали картинамъ поэзіи. Католическое отношеніе рыцаря къ дамѣ есть какая-то отвлеченная общность, въ которой нѣтъ никакого опредѣленнаго устройства, никакой нравственной, положительной основы. Лучшее доказательство этому — столь прославленная романтическая любовь, которая, будучи истинною, какъ ощущеніе, въ то же время такъ искажаетъ все духовное существо и достоинство человѣка, доводя его до самыхъ уродливыхъ крайностей. Шиллеръ превосходно уловилъ всю уродливую болѣзненность романтической любви въ своемъ «Рыцарѣ Тогенбургѣ». Его-же «Рыцарь Делоржъ», бросающій перчатку въ лицо своей дамѣ—самый глубокомысленный и возвышенный протестъ противъ романтики, запутавшейся наконецъ въ самой себѣ. И это

не отъ того-ли, что въ принципѣ, въ сущности ея заключалось такъ мало истиннаго осуществленія любви—брака, семейной жизни. Много прошло времени и медленно шло оно до тѣхъ поръ, пока въ обществѣ началъ осуществляться принципъ нравственнаго достоинства женщины, и новѣйшая любовная поэзія,—именно Гете,—есть проявленіе этого принципа.

Медленно и постепенно вырабатывалась настоящая любовная поэзія: стоитъ только взглянуть, сколько ничтожности и смѣшнаго филистерства въ любовныхъ стихотвореніяхъ всего времени париковъ. И могло-ли быть иначе при неразвитомъ еще характерѣ женщины, при сжатыхъ, душныхъ формахъ общественной жизни, при томъ отдаленіи отъ ученія и истинной образованности, въ какомъ держали женщинъ? Мудрено-ли поэтому, что возлюбленныя дѣдовъ и прадѣдовъ нынѣшнихъ нѣмцевъ—являлись Филлидами, Хлоями, Клихенами, Исменами и т. п.? Этотъ періодъ литературы называютъ ложно-классическимъ; но это слѣпое, механическое перенесеніе греческихъ и римскихъ любовныхъ отношеній въ нѣмецкое общество, эта форма римской оды для выраженія любви нѣмца къ нѣмкѣ—должно объяснять не изъ одного только господствовавшаго въ то время ложнаго классицизма и подражанія Горацію. Это самое подражаніе и господство классицизма въ любовныхъ стихотвореніяхъ есть не что иное, какъ слѣдствіе тогдашней неразвитости женщины, на неопредѣленное и грубое существо которой поневолѣ накидывали маску греческой Филлиды.

Эти времена прошли. Такія стихотворенія, какъ «Weiber, die Männer plagen», или «die Weibern können nichts als plagen» и т. п., безпрестанно встрѣчающіяся у Геллерта, и даже у самаго Лессинга—исчезли навсегда: и Филлиды, и Хлои съ причетомъ улеглись въ мирѣ съ своими кавалерами въ парикахъ. Настало лучшее время; ученье и образованность по немногу проникли въ города, и по немногу сталъ распадаться аскетическій душный кругъ частной и семейной жизни. Частная жизнь, лишенная всякаго общественнаго элемента, начала по немногу выходить изъ своей филистерской ограниченности и приторной, сантиментальной моральности. Рука объ руку съ новымъ формированіемъ частной жизни и образованностію обоихъ половъ шло и любовное стихотвореніе и наконецъ достигло своего истиннаго значенія въ пѣсняхъ Гете. Но и въ этомъ отношеніи стихотворенія Гете дѣлятся на два отдѣла: одинъ и самый большой принадлежитъ къ прежней эпохѣ и занимается Доридами и пастушками, другой, очень небольшой, представляетъ истинное и

вдохновенно-поэтическое выраженіе чувства любви. Къ этому небольшому отдѣлу принадлежатъ: «Hand in Hand und Lipp'auf Lippe», «Es schlug mein Herz», «Geschwind zu Pferde», «Abschied», «Einschränkung» и пр. Здѣсь важно то, что любовныя стихотворенія такихъ поэтовъ, какъ Гете—суть одушевленныя представленія дѣйствительныхъ и существенныхъ интересовъ души человѣческой, разумныхъ и дѣйствительныхъ моментовъ жизни.

Всякій періодъ цивилизаціи имѣетъ свою, именно ему принадлежащую поэзію любви; и для нашего времени безотчетная лирика любви уже совершила кругъ свой. Интересы современнаго развитія стоятъ выше любви и ея восторговъ и печалей; «эротическіе» поэты дурны и скучны отъ того, что, отрѣшаясь отъ интересовъ общества и современности, хотятъ интересовать своими ощущеньицами и своею сантиментальною особою людей, занятыхъ болѣе важными дѣлами, высшими интересами. И посмотрите, какимъ бѣднымъ существомъ,— не смотря на свой мнимый ореолъ,—является женщина въ стихотвореніяхъ господъ «эротическихъ поэтовъ»! Тутъ нѣтъ и помина о высшихъ, человѣческихъ правахъ женщины, о призваніи ея къ интересамъ современности, объ улучшеніи ея положенія въ обществѣ. Какъ-будто женщины должны быть равнодушны къ судьбамъ своихъ отцовъ, мужей, братьевъ... Германская поэзія не возвысилась еще до того чувства любви, въ которомъ вѣетъ духъ новаго времени. Франція въ этомъ отношеніи опередила Германію...

Скажемъ нѣсколько словъ о лирической формѣ нынѣшнихъ любовныхъ стихотвореній. Она до крайности ничтожна: въ самомъ Рюккертѣ, замѣчательнѣйшемъ изъ послѣднихъ любовныхъ поэтовъ, всего яснѣе обнаруживается совершенный упадокъ любовной лирики. Вся эта длинная вереница «эротическихъ» поэтовъ не выходитъ изъ рифмъ — Herz и Schmerz, Sterne и Ferne, schwül и kühl, Abend и Labend и т. д. Образы и сравненія бѣдны и ничтожны до безвкусія: сердце у насъ обыкновенно есть неизслѣдимая глубь моря, въ глазахъ прекрасной открывается небо, и т. п. Въ настоящихъ любовныхъ стихотвореніяхъ Гете и другихъ великихъ европейскихъ поэтовъ преобладаетъ какая-то могучая полнота ощущенія; ихъ стихотворенія суть осуществленія глубокихъ и неодолимыхъ интересовъ, проявляющихся какъ необходимые моменты въ теченіи жизни человѣческой,— а не пустая болтовня о своихъ любовныхъ чувствованьицахъ. Впрочемъ, вся эта теперешняя любовная лирика обязана своимъ существованіемъ, кажется, не столько чувствительности нѣмецкаго сердца, сколько выработанности и легкости стихосложенія нѣмецкаго языка.

Главную роль въ любовныхъ стихотвореніяхъ, разумѣется, играетъ извѣстное нѣмецкое Sehnsucht и Wehmuthsthränen; собственно, всѣ они—наборъ неопредѣленныхъ словъ и ощущеній, которыхъ никакъ нельзя уловить въ мысль.

Любопытно было-бы прослѣдить развитіе любовныхъ стихотвореній въ русской литературѣ.

Prometheus und sein Mythenkreis. Mit Beziehung auf die Geschichte der griechischen Philosophie, Poesie, und Kunst dargestellt von Gothold Weiske, Prof. zu Leipzig. Nach dem Tode des Verf. herausgegeben von Dr. Herm. Leiser (Миѳы Прометея, въ отношеніи къ исторіи греческой философіи, поэзіи и искусства, соч. Вейске, проф. Лейпцигскаго университета. По смерти автора изданы Германомъ Лейзеромъ. Лейпцигъ. 1842. VI и 568 стр.).

Въ послѣднее десятилѣтіе, германская наука далеко расширила кругъ знанія о древнемъ мірѣ; особенно устремила она глубокое вниманіе на значеніе и содержаніе древнихъ миѳовъ. Этимъ-то изслѣдованіямъ и, въ особенности, новой философіи одолжены мы теперь раскрытіемъ тѣхъ общихъ законовъ, на которыхъ основано миѳическое движеніе человѣчества. Относительно религій языческихъ народовъ, чрезвычайно важно сочиненіе берлинскаго профессора Штура (Allgemeine Geschichte der Religionsformen der heidnischen Völker. 2 части. Берлинъ, 1836), которое, въ философскомъ отношеніи, далеко опередило извѣстную «Символику» Крейцера. Въ русской литературѣ, пока, слово «миѳологія» однозначительно съ дѣтскими баснями и сказками, и все, что есть у насъ на русскомъ языкѣ по этой части,—пустыя, невѣжественныя компиляціи, составленныя безъ всякаго даже поверхностнаго понятія о предметѣ. А между тѣмъ въ миѳахъ предстоятъ намъ олицетворенныя идеи древнихъ о высшей духовной сущности, т. е. о божествѣ, природѣ, нравственныхъ и физическихъ свойствахъ человѣка. Какъ въ первоначальныхъ формированіяхъ, такъ и въ развитіи древнихъ религій, повсюду проявляется жизнь духа, о которой всего меньше можно сказать, будто содержаніе ея составляютъ одни призраки. Каждая религія есть ступень развитія и самопознанія духа. Общій законъ религіозно-духовной жизни состоитъ въ томъ, что внутреннюю сущность духа человѣческаго, пребывающаго на извѣстной ступени своего развитія, онъ представляетъ себѣ предметно (объективно) и созерцательно въ духовныхъ образахъ, т. е. въ миѳахъ и религіозныхъ представленіяхъ.

Разнообразны, подобно нравамъ и обычаямъ древнихъ народовъ,

были вѣра и богослуженіе ихъ. Чувственной мудрости индійца не раздѣлялъ грубый скиѳъ; обожаніе перса—священный огонь, символъ воспроизводящей силы природы, — былъ чуждъ египтянину, въ храмахъ котораго ходили священныя животныя. Грекъ преклонялся передъ человѣческими прекрасными образами боговъ своихъ. Ассирія тонула въ сладострастныхъ обрядахъ (cultus); человѣческія жертвы падали въ Тирѣ и Карѳагенѣ. Египетское богослуженіе было печалью и жалобой, и на свѣтлыхъ поляхъ Греціи торжествовались веселыя празднества. Вообще, въ древнемъ мірѣ не было того сходства и близости обычаевъ, какія теперь видимъ между народами Европы. Народы древности были раздѣлены между собою и рѣзче отличались другъ отъ друга національными особенностями.

Природа была первоначальнымъ источникомъ вѣры и науки древнихъ, ибо чрезъ созерцаніе природы раскрылось имъ предчувствіе божественнаго въ ея силахъ и явленіяхъ. Древній міръ оживилъ небесныя тѣла и придалъ элементамъ жизнь и личность. Тамъ, гдѣ сознаніе новыхъ народовъ видитъ лишь тѣла и силы, притяженіе или отталкиваніе, возрастаніе и увяданіе, — древній міръ воображалъ живыя существа, любовь и ненависть, рожденіе и смерть, дѣятельность и отдыхъ. Предчувствіе духовнаго оживляло природу въ глазахъ древнихъ. Поэтому, обожествленіе природы (пантеизмъ) есть первоначальный источникъ всѣхъ миѳологій. Но какъ въ то-же время постепенно пробуждались и развивались нравственныя силы и нравственныя понятія, то къ божествамъ элементарнаго происхожденія постепенно присоединялись и олицетворенія нравственныхъ понятій.

Передъ созерцаніемъ, природа необходимо распадается на отдѣльныя части: небо само по себѣ, море тоже само по себѣ, земля, и т. д.; и эти особенныя части, видимо находившіяся передъ сознаніемъ человѣка, онъ различалъ и придалъ имъ отдѣльную жизнь и личность. Отсюда политеизмъ (многобожіе). Лишь чрезъ развитіе нѣсколькихъ вѣковъ сознаніе развилось до идеи о единомъ, нераздѣльномъ мірѣ. Эта идея, кажется, составляла сущность «элевзійскихъ таинствъ». Это былъ высшій пантеизмъ, сознательно принявшій въ себя свое многоразличіе (политеизмъ), ибо хотя единая, одушевленная природа и разлагалась на многоразличное, однакожъ общее единство ея не уничтожалось, ибо божества, изъ нея исшедшія, покорялись ея же законамъ. Вмѣстѣ съ божествами такого рода явилась и миѳологія. Всякое опредѣленное сказаніе о происхожденіи какого-либо бога, его жизни и дѣяніяхъ, и прочая, называлось на греческомъ языкѣ миѳомъ.

Божества грековъ были олицетвореннымъ сліяніемъ духовныхъ и физическихъ силъ: во всемъ подобны они были людямъ, только возвышены надъ обыкновеннымъ человѣческимъ жребіемъ. Хотя названія многихъ божествъ и обнаруживаютъ ихъ элементарное происхожденіе, но боги, воспѣваемые Гезіодомъ и, въ особенности, Гомеромъ, уже почти отрѣшены отъ чисто-элементарной почвы, а предстоятъ намъ какъ созданія свободно-творящей фантазіи эллинскаго духа, которая олицетворяла духовныя и чувственныя силы своего народа. Гомеръ и Гезіодъ могутъ быть названы теологами своего народа: они первые дали опредѣленную форму миѳамъ, до того времени колебавшимся въ неопредѣленности; они первые придали идеальнымъ образамъ боговъ характеристическія черты ихъ. Хотя поэты, слѣдовавшіе за ними, и внесли во многіе миѳы другой характеръ и значеніе, хотя въ послѣдствіи и присоединили къ олимпійскимъ богамъ новыя божества,—не смотря на это, гомерическая теологія осталась до самыхъ позднѣйшихъ временъ вѣрою эллиновъ.

Не намекающими символами, но представленіями живыхъ идеаловъ, обитающихъ на Олимпѣ, были боги эллиновъ, въ которыхъ видимъ мы одно лишь человѣчески-прекрасное, а не головы животныхъ, какъ у боговъ египетскихъ, не двадцать рукъ, какъ у индійскихъ, не двадцать грудей, какъ у фригійской Артемиды. Въ этомъ-то и заключается источникъ высокаго эстетическаго образованія, какимъ отличались эллины отъ всѣхъ народовъ. Самыя божества ихъ были какъ-бы созданіемъ поэзіи, и потому народъ, котораго вѣра и богослуженіе слиты были съ такими идеалами величія и изящества, долженъ былъ болѣе всякаго другаго народа воспроизводить человѣчески-прекрасное въ словѣ и мраморѣ. Вся природа — гора, рѣка, дерево, были исполнены присутствія божества или его близости; всякое человѣческое положеніе, всякое дѣло въ жизни было подъ покровительствомъ или вліяніемъ какого-либо бога. Боги помогали въ трудахъ земледѣльцу и пастуху, давали силу герою, судью научали мудрости, вдохновляли поэта, воспламеняли стремленіе любви, соединяли мужчину и женщину, и провожали тѣни умершихъ въ подземное царство. Даже самыя обыкновенныя занятія находились подъ непосредственнымъ вліяніемъ боговъ, самыя незначительныя пособія непремѣнно приписывались имъ. Такъ, въ Элеѣ, напримѣръ, поклонялись Зевсу, и з б а в и т е л ю о т ъ м у х ъ (Навзаній, кн. V, гл. 14). Jupiter Apomyius,—именно за то, что онъ прогонялъ мухъ на время олимпійскихъ игръ. Какъ дѣйствовала религія на поэзію и ваяніе, такъ они съ своей стороны дѣйствовали на религію, растворяя набожное

чувство чувствомъ эстетическимъ, какимъ исполнены были изображенія боговъ и поклоненіе имъ. Именно богослуженіе эллиновъ проникнуто было достоинствомъ и изяществомъ, такъ что въ немъ особенно проявляется духъ и смыслъ по-истинѣ гуманнаго народа, образованнаго искусствомъ. На жертвенникахъ Греціи съ самыхъ древнѣйшихъ временъ лилась кровь однихъ животныхъ, а не человѣка, какъ въ Карѳагенѣ и Финикіи; въ храмахъ ихъ стояли не грубыя изваянія, какъ въ Египтѣ, не уродливыя, необычайныя изображенія, какъ въ Индіи,—но созданныя искусствомъ идеалы человѣческаго величія и изящества. Священныя пѣснопѣнія возвышали торжество веселаго жертвеннаго празднества [1]), а драматическія представленія исторіи боговъ и героевъ, увеселяя зрѣніе, питали въ то-же время религіозное чувство. Вообще, грекъ любилъ лучше созерцать ясное и опредѣленное, нежели предчувствовать темное и непонятное. Такъ, жизнь за гробомъ эллины представляли себѣ не иначе, какъ повтореніемъ земной жизни въ подземномъ мірѣ, который относился къ дѣйствительному міру, какъ тѣнь къ своему предмету. Это была жизнь въ какомъ-то сонномъ состояніи, какая-то странная середина между бытіемъ и небытіемъ. Вообще, подземный міръ эллиновъ есть царство ужаса и апатіи, гдѣ мертвые живутъ, подобно тѣнямъ и соннымъ видѣніямъ. Поэтому тѣнь Ахиллеса и говоритъ Одиссею, желающему утѣшить ее (Одис. кн. XI, 388 и слѣд.): «Не говори «мнѣ о смерти словъ утѣшенія, благородный Одиссей! Я лучше-бы «желалъ быть поденщикомъ и обработывать поле, или бѣднымъ пи«щимъ безъ знатнаго рода, чѣмъ владычествовать здѣсь надъ всѣми «тѣнями умершихъ».

Конечно, нравственными идеалами въ смыслѣ христіанскомъ не были божества эллиновъ, но служеніе имъ однакожъ дѣйствовало на народъ благотворно. Оно возносило души надъ грубою, обыкновенною дѣйствительностью въ идеальный міръ, исполненный прекрасныхъ, возвышенныхъ образовъ,—въ тотъ идеальный міръ, котораго чарующій свѣтъ и теперь еще отражается въ немногихъ остаткахъ греческаго искусства. Вѣра эллиновъ давала имъ утѣшеніе и надежду

---

[1]) Юноши, паки виномъ наполнивши до верху чаши,
Кубками всѣхъ обносили, отъ правой стороны начиная.
Цѣлый ахеяне день ублажали пѣніемъ бога.
Громкій пеанъ Аполлону ахейскіе отроки пѣли,
Славя его, стрѣловержца; а онъ веселился внимая.
(Ил. I, 470 и выше).

въ трудахъ и горестяхъ жизни; она указывала на Деметру (Цереру), изобрѣтательницу прядильни, научившую людей воздѣлывать землю; на Палладу-Аѳину (Минерву), открывшую людямъ многія искусства войны и мира,—и подобными указаніями давала высшее значеніе самымъ обыкновеннымъ занятіямъ. Къ свѣтлымъ звѣздамъ—Кастору и Поллуксу,—взывалъ мореплаватель въ опасности; жена, въ мукахъ дѣторожденія, надѣялась на помощь Артемиды (Діаны). Празднества, которыя установило богослуженіе эллиновъ, вносили въ жизнь ихъ разнообразіе, общественность и веселіе. Греческіе города украшались дивными храмами, мраморными или мѣдными изваяніями боговъ, этихъ неподражаемыхъ олицетвореній нравственныхъ и чувственныхъ силъ эллиновъ. Но, кромѣ изящества, съ вѣрою эллиновъ былъ еще слитъ набожный страхъ боговъ. Еще Гезіодъ пѣлъ о богахъ, совершающихъ верховное правосудіе, о Зевсѣ и тяжкихъ наказаніяхъ, посылаемыхъ имъ на того, кто обидитъ странника и просящаго помощи, осквернитъ братнее ложе, или обидитъ сиротъ: все это до позднѣйшихъ временъ сохранилось въ набожномъ чувствѣ народа. Это чувство, слитое съ чувствомъ изящнаго и красоты, необходимо долженствовало укрощать грубую страсть, разливать кротость въ нравахъ и возбуждать къ семейственной и гражданской добродѣтели. Но, кромѣ всего этого, въ религіозныхъ постановленіяхъ эллиновъ заключались вмѣстѣ и источники истинной мудрости, содѣлавшей ихъ великимъ народомъ человѣчества, даже и послѣ того, какъ государство и религія ихъ прошли и дали мѣсто новому развитію человѣчества. Кто не знаетъ, что на входѣ дельфійскаго храма начертано: «Познай самого себя»? Эта религія, рожденная духомъ народа юношескаго, исполненнаго свѣтлой, изящной фантазіи, глубоко сливалась съ общимъ міросозерцаніемъ народа, со всѣми учрежденіями семейной и гражданской жизни его. Эллины набожно поклонялись богамъ своимъ, и даже въ то время, когда вѣра уже утратила свое прежнее значеніе, когда философы потрясли ее сомнѣніемъ, поэты подсмѣивались надъ ней,—даже въ то время религіозные праздники торжествовались охотно и радостно, и священные обряды совершались по преданію...

Но мы совсѣмъ отвлеклись отъ книги, о которой хотѣли говорить. Чтобъ показать всю важность предмета, составляющаго ея содержаніе, мы изложимъ здѣсь вкратцѣ миѳъ о Прометеѣ, въ его самой простой формѣ.

Прометей принадлежалъ къ роду титановъ, враждебному новымъ олимпійскимъ богамъ, и былъ сынъ Геи (Gea, земли) «всепроизводя-

щей, обильной многими именами, но въ сущности единой». Мудрый и всепровидящій, создалъ онъ человѣка, по образу боговъ: не могъ только дать ему безсмертной души; для этого нужна была искра божественнаго огня. Онъ похитилъ ее съ помощію Паллады-Аѳины и вложилъ въ грудь созданнаго имъ человѣка.

Горячо любилъ Прометей свои созданія; заботясь объ ихъ благосостояніи, научилъ онъ ихъ употребленію огня и другимъ необходимымъ въ жизни ремесламъ. Между-тѣмъ, родъ человѣческій размножился на землѣ, и боги захотѣли условиться съ нимъ о принесеніи имъ жертвъ. Прометей былъ представителемъ рода человѣческаго, и, не любя Зевса, думалъ только о томъ, чтобъ эти жертвы не были тяжелы людямъ. Убивъ двухъ воловъ и наполнивъ шкуру одного костями, а шкуру другаго однимъ мясомъ, онъ предложилъ Зевсу ихъ на выборъ, съ тѣмъ, что какую шкуру Зевсъ выберетъ, такія жертвы люди должны будутъ приносить ему. Зевсъ, по ошибкѣ ли, или желая отмстить Прометею за хитрость его, выбралъ шкуру вола, набитую одними костями. Но онъ имѣлъ нужду въ мудрыхъ совѣтахъ Прометея, и потому не осмѣлился еще тотчасъ наказать его; зато отнялъ у людей огонь, отъ чего жизнь ихъ стала однимъ лишь страданіемъ. Но Прометей снова похитилъ небесный огонь и снова принесъ его человѣкамъ. Тогда Зевсъ не имѣлъ уже болѣе нужды въ Прометеѣ, и Прометей зналъ, что онъ страшно пострадаетъ за это. И, зная это, продолжалъ онъ однакожъ творить созданный имъ родъ человѣческій и благодѣтельствовать ему: вѣчный первообразъ самоотверженія для тѣхъ, которые, не страшась гибели, посвящаютъ жизнь свою высокой идеѣ—блага человѣчества. Онъ открылъ людямъ искусство строить жилища, счетъ, искусство предусмотрительности, сбработку желѣза, и проч. и, кромѣ всего этого, устремилъ очи ихъ въ будущее.

Между-тѣмъ, Зевсъ обдумывалъ свое мщеніе. Онъ повелѣлъ искусному Гефесту изготовить на землѣ дѣвушку, съ тою цѣлію, чтобъ очаровать ею Прометея и разрушить чувственностію силу его высокаго духа. Когда Гефестъ окончилъ работу, Зевсъ повелѣлъ богамъ украсить дѣвушку всѣми лучшими дарами: Афродита (Венера) дала ей красоту и привлекательность, Гермесъ (Меркурій)—хитрую и вкрадчивую рѣчь, и наконецъ самъ Зевсъ вручилъ ей драгоцѣнный, но гибельный ящикъ, изъ котораго должны были разлиться на бѣдныхъ смертныхъ всѣ несчастія. Этотъ обманчивый и всѣми внѣшними прелестями одаренный образъ названъ былъ Пандорою. Зевсъ послалъ ее съ Гермесомъ къ Прометею, какъ дружественный даръ:

но мудрый Прометей, провидя обманъ, отказался отъ дара, предостерегая отъ него и брата своего Эпиметея, къ которому обратился Гермесъ. Эпиметей, совершенная противоположность своему возвышенному духомъ брату, рабъ чувственности и мгновенія, плѣнился Пандорою и припялъ ее отъ Гермеса. Онъ же открылъ и ящикъ ея, изъ котораго мгновенно разлились на человѣковъ страданія, болѣзни, заботы,—всѣ страсти, которыя раздираютъ сердце и унижаютъ духъ человѣческій. Одно лишь благодѣяніе примѣшалъ Зевсъ къ безконечному множеству страданій—надежду. Одну ее далъ онъ только на утѣшеніе бѣднымъ смертнымъ, повелѣлъ ей обитать на землѣ и сладостно обольщать человѣка, когда жизнь станетъ слишкомъ тяжко удручать его.

Вскорѣ и надъ самимъ Прометеемъ разразилось мщеніе Зевса. Онъ велѣлъ приковать его къ Кавказу, гдѣ орелъ каждый день терзалъ ему грудь, которая въ ночь опять заростала. Но твердый, мужественный страдалецъ не преклонялся передъ властію Зевса; терпѣливо переносилъ онъ страданія, не только не раскаиваясь о сдѣланномъ имъ для рода человѣческаго, но радуясь своему великому пожертвованію, увѣренный, что нѣкогда онъ будетъ освобожденъ. Ибо, когда несчастная Іо, въ скитаніи своемъ, гонимая Герою, приходитъ къ скалѣ, на которой страдаетъ Прометей,—онъ возвѣщаетъ ей грядущій ея жребій, и что изъ рода ея произойдетъ его избавитель. Это Геркулесъ. Хотя для освобожденія Прометея и потребна воля Зевса, но всепровидящій Прометей знаетъ страшную судьбу, грозящую Зевсу, и предсказываетъ ему, не открывая какъ отвратить ее. Это пророчество столь многозначительно, что мы приведемъ его здѣсь такъ, какъ высказываетъ его Прометей, въ трагедіи Эсхила, предводительницѣ хора Океанидъ:

«Самъ Зевсъ, не смотря на свое гордое упрямство, будетъ нѣкогда «глубоко униженъ. Самъ онъ своимъ супружествомъ сплететъ себѣ «гибельную сѣть, которая лишитъ его могущества и глубоко низверг- «нетъ его съ трона. Тогда исполнится надъ нимъ проклятіе отца его, «Кроноса, который проклялъ его, свергнутый имъ съ своего вѣчнаго «трона. Никто изъ боговъ не можетъ ему предсказать, какъ отвратить «эту гибель,—никто, кромѣ меня. Я знаю это, знаю изреченіе. Пусть «онъ теперь, на гибель себѣ, владычествуетъ, гордый своимъ воздуш- «нымъ громомъ, облекая десницу свою пламенѣющею стрѣлою молніи. «Все это не поможетъ ему, не поможетъ, когда онъ постыдно низвер- «гнется въ невыносимо горькомъ паденіи! Нѣкогда узритъ онъ предъ «собою дивнаго, всепобѣждающаго противника, который обрѣтетъ

«иной, болѣе жгучій огонь, нежели струя молніи,—иной болѣе громкій «голосъ, передъ которымъ умолкнетъ могущество грома и который раз«дробитъ въ прахъ трезубецъ, скиптръ Посейдона, потрясающій моря «и землю» [1]).

И такъ, грозящая судьба близится: время совершенія ея совпадаетъ съ тѣмъ временемъ, когда Геркулесъ, возлюбленный сынъ Зевса, рожденный имъ отъ смертной, посвятилъ силы свои міру, для избавленія его отъ древняго проклятія, изреченнаго надъ нимъ мрачнымъ Ураномъ. И такъ, Зевсъ долженъ освободить Прометея, ибо чрезъ него одного только можетъ онъ узнать тайну, какъ отвратить грозящую опасность, тайну, которую Прометей не откроетъ ему, пока онъ не освободитъ его. По этому Зевсъ склоняется на просьбу Геркулеса, позволяетъ ему убить стрѣлою орла, терзающаго грудь Прометея, и освободить его. Въ благодарность за это, Прометей открываетъ Зевсу тайну отвратить грозящую судьбу. Не трудно провидѣть глубокій, прекрасный смыслъ, заключающійся въ миѳѣ освобожденія Прометея: родъ человѣческій, созданный Прометеемъ, достигъ въ Геркулесѣ своего высшаго совершенства,—ибо древній міръ видѣлъ въ Геркулесѣ идеалъ человѣческаго величія и доблести въ героическомъ отношеніи. Такимъ образомъ, черезъ человѣческое величіе, черезъ Геркулеса, примирилась первоначальная противоположность между божественнымъ и человѣческимъ.

Прометей, прикованный къ скалѣ, страждущій за любовь свою къ роду человѣческому, есть самый возвышенный, самый трагическій миѳъ эллиновъ,—божественный первообразъ для созданнаго ими рода, первообразъ чарующій, неодолимо привлекательный для тѣхъ, въ груди которыхъ горитъ искра священнаго огня, для тѣхъ, которые видятъ передъ собою въ жизни и скалу, и цѣпи, и орла, терзающаго ихъ внутренность, и однакожь съ твердостію совершаютъ высокій подвигъ свой, подобно божественному титану. Да побѣдятъ же они, подобно ему! Вѣра въ торжество идеи не есть ли увѣренность Прометея въ своемъ освобожденіи [2])?

---

[1]) Aischylos Werke, übersetzt von Droysen. Berlin 1832, стр. 197. Переводъ Дройзена признается знатоками за лучшій и вѣрнѣйшій.

[2]) Мы надѣемся скоро представить читателямъ полное изложеніе содержанія и значенія того періода греческой миѳологіи, который предшествуетъ олимпійскимъ богамъ. Сюда же войдетъ и подробный анализъ миѳа Прометея и имѣетъ съ тѣмъ и эсхиловой трилогіи—Прометея похитившаго огонь, Прометея прикованнаго и Прометея освобожденнаго.

Изъ изложеннаго нами понятно, что изслѣдованіе такого миоа отъ его первоначальныхъ источниковъ, во всѣхъ его развитіяхъ и преобразованіяхъ—принадлежитъ къ предпріятіямъ колоссальнымъ и труднѣйшимъ. Авторъ видитъ въ миоахъ Прометея образъ нравственной и мыслительной силы духа человѣческаго; вмѣстѣ съ тѣмъ раскрываетъ онъ въ нихъ и значеніе сверхъ-человѣческое. Особенную важность видимъ мы въ томъ, что авторъ не ограничился однимъ изложеніемъ понятій, изъ которыхъ слагается глубокознаменательный кругъ миоовъ Прометея, но въ строгой послѣдовательности раскрываетъ онъ, какъ въ миоахъ сихъ, въ стремленіи Прометея, въ его страданіи и наконецъ въ побѣдѣ—проявляется исторія духа человѣческаго, сначала въ одномъ лишь темномъ предчувствіи, потомъ въ постепенно уясняющемся сознаніи. Цѣль автора была прослѣдить этотъ процессъ во всѣхъ его видоизмѣненіяхъ: жаль только, что смерть не дала ему вполнѣ окончить трудъ свой. Изданныя послѣ смерти его изслѣдованія, изъ которыхъ состоитъ эта книга, раздѣляются существенно на двѣ части. Первая состоитъ изъ в в е д е н і я, гдѣ авторъ опредѣляетъ основную точку, съ какой должно вообще разсматривать и объяснять представленія классической древности въ литературѣ и ваяніи; введеніе это названо авторомъ: «Философія Представленія, въ особенности миѳическаго». Вторая часть посвящена спеціальному предмету и излагаетъ миоы Прометея въ ихъ различныхъ преобразованіяхъ въ поэзіи и ваяніи отъ самыхъ древнихъ временъ до 500 лѣтъ до Р. Х. «Исторія Прометея», говоритъ авторъ, «болѣе, нежели всякій другой миоъ представляетъ въ себѣ образъ «движенія всей миѳологіи, всей исторіи и цивилизаціи эллиновъ. «Прометей, какъ представитель не только человѣчества вообще, но «преимущественно греческой гуманности (humanität) и духовнаго обра«зованія, отражаетъ въ себѣ вмѣстѣ и внутреннюю исторію эллиновъ, «начало, цвѣтъ и упадокъ не однихъ только словесныхъ и ваятель«ныхъ искусствъ, какъ средствъ представленія,—не одну только исто«рію системъ природы, но въ Прометеѣ всего ярче отражается исторія «духа человѣческаго, развитіе мыслящей и нравственной жизни».

Исторію миоа Прометея авторъ раздѣляетъ на два періода: на періодъ преобладавшей поэзіи (поэтически-философскій), и на періодъ знаменательный, философскій. Каждый изъ періодовъ сихъ имѣетъ еще много подраздѣленій. Въ періодѣ преобладавшей поэзіи, придали чувственный образъ понятіямъ о природѣ, оживляли и олицетворяли эти понятія (время до Гезіода—900 лѣтъ до Р. Х.). За этимъ временемъ слѣдуетъ періодъ, когда олицетвореніе понятій—

образы, украшали, соединяли, придавали имъ опредѣленныя индивидуальныя черты; словомъ, когда созерцанія принимаютъ характеръ эпическій (поэзія Гезіода отъ 900 до 700 лѣтъ до Р. Х.). Послѣ него начинаютъ входить въ поэзію созерцанія философскія, форма сливается съ глубокою, мистическою и пантеистическою идеею (времена древнихъ Орфиновъ—отъ 700 до 500 лѣтъ до Р. Х.). Такимъ образомъ, первоначальныя идеи о Прометеѣ и символы его относятся къ первому періоду; во второмъ, они приходятъ въ яснѣйшую опредѣленность и разнообразятся прибавленіями и украшеніями; въ третьемъ, постепенно наполняются глубокомысленнымъ значеніемъ. Между-тѣмъ, философскія созерцанія вносили философскій духъ изложенія и толкованія миѳовъ,—черезъ философію прежде отчасти лишь предчувствуемыя идеи пришли въ ясное развитіе. Это всего лучше можно видѣть въ тѣхъ миѳахъ, которые служили содержаніемъ трагедіи, и въ тѣхъ, которые приняли наконецъ видъ философскихъ аллегорій (времена Эсхила и Платона отъ 500 до 300 до Р. Х.). Послѣ этого времени, миѳы постепенно теряютъ свой философско-поэтическій характеръ: къ нимъ начинаютъ прилагаться толкованія историческія: это время сказаній, сагъ, разнообразныхъ украшеній и преобразованій миѳа, часто совершенно лишенныхъ внутренняго значенія (время етарыхъ Александрійцевъ—Аполлодора, Аполлоніуса родосскаго, отъ 300 до 100 до Р. Х.). Наконецъ, снова порываясь возвратиться къ духовному и сверхчувственному, заблудились въ мистическомъ созерцаніи, къ чему особенно способствовали измѣненія и смѣшенія древнихъ религій; это время позднѣйшихъ Александрійцевъ, новопиѳагорейцевъ и новоплатониковъ, и молодой александрійской школы—Плотина, Прокла (время языческо-христіанское, отъ 100 до Р. Х. и до 500 по Р. Х.).

Такимъ образомъ, Прометей, вмѣстѣ съ движеніемъ преобладающихъ толкованій, сначала имѣлъ сущность поэтически-философскую, потомъ историко-поэтическую и наконецъ мистическую. Этотъ третій періодъ включаетъ въ себѣ и христіанскую эпоху, которая обратила особенное вниманіе на толкованіе миѳовъ. Извѣстно, что Прометей былъ сначала предметомъ христіанской философіи въ толкованіяхъ Тертуліана, Лактанція, Іоанна Діакона и другихъ отцовъ церкви. Цѣлію автора было изложить два первые періода: третій, или новѣйшій, христіанскій, онъ исключилъ изъ своего труда. Но, къ сожалѣнію, онъ успѣлъ сдѣлать только половину предположеннаго: именно, изложилъ миѳъ Прометея въ періодъ преобладающей поэзіи,—до 500 до Р. Х. Не смотря на это, книга его, и въ теперешнемъ

видѣ своемъ, въ высочайшей степени интересна. Лучше прочихъ обработаны въ ней слѣдующіе отдѣлы: похищеніе огня, раздѣлъ вола, Прометей и Эпемитей, Пандора, Прометей, какъ творецъ людей, празднества въ честь Прометея въ Аѳинахъ. Къ сожалѣнію, мы должны замѣтить, что языкъ автора теменъ, тяжелъ и чрезвычайно полословенъ. Когда-то нѣмецкая наука станетъ обращать вниманіе на литературную сторону своихъ сочиненій, чему уже такой яркій примѣръ подали ей Бруно-Бауэръ, Фейербахъ и другіе!..

III.

Теперь, болѣе нежели прежде, Франція и Германія занимаются другъ другомъ. Этотъ сильнѣе и сильнѣе пробуждающійся интересъ, эта возрастающая взаимная склонность — свидѣтельство того, что въ обѣихъ націяхъ зрѣетъ предчувствіе ихъ родственнаго историческаго назначенія, которое нѣкогда искренно сблизитъ ихъ обѣ, не смотря на возгласы всѣхъ романтическихъ и историческихъ головъ нашего времени. Особенно въ этомъ отношеніи замѣчательно взаимное сужденіе этихъ націй другъ о другѣ. У французовъ, обыкновенно, при совершенномъ невѣдѣніи частностей, подробностей, взглядъ на Германію въ цѣломъ вѣренъ и исполненъ историческаго значенія. У нѣмцевъ наоборотъ. Нѣмцы знаютъ Францію въ ея мельчайшихъ подробностяхъ, въ ея внутренней, такъ-сказать домашней жизни, знаютъ такъ-же вѣрно, какъ каждый французъ,—и при всемъ томъ въ сужденіяхъ своихъ о цѣломъ, объ общемъ значеніи ея, они отвлеченны и ограничены. Однакожъ, взаимное обозрѣніе такого рода очень-естественно и имѣетъ основаніе: нація, пришедшая въ самосознаніе, всегда гораздо вѣрнѣе можетъ судить о націи, еще стремящейся къ нему. Готовящійся, стремящійся всегда больше пребываетъ въ теоріи; теорія же хочетъ знать одни только результаты, такъ-сказать, уже сосредоточившуюся исторію,—подробности борьбы остаются чужды ей. Въ каждомъ преходящемъ явленіи исторической жизни, въ каждомъ лицѣ, теорія непремѣнно хочетъ видѣть полную, совершившуюся исторію, забывая о томъ, что часто цѣлый рядъ явленій и лицъ служитъ только орудіемъ, средствомъ для исторіи. Отсюда-то и выходятъ нѣмецкія жалобы и романтическіе возгласы на смуты партій, на интриги, легкомысліе и эгоизмъ, которые, по ихъ мнѣнію, исключительно владѣютъ политическою жизнію французовъ. Добрымъ филистерамъ не прійдетъ въ голову, что партіи

эти потому только имѣютъ силу существовать, что ставятъ во главу себѣ не лица, а историческія понятія. Интриги и эгоизмъ во Франціи принуждены работать уже не въ темнотѣ, не въ тайнѣ, а при свѣтѣ дня, такъ-сказать, въ виду общества, и притомъ всегда, хотя по наружности, работать въ духѣ современной исторіи.

Въ прошломъ году, въ Германіи обратила на себя общее вниманіе книга: Briefe aus Paris, von Karl Gutzkow (Письма изъ Парижа, Карла Гуцкова, 2 части, Лейпцигъ. 1842; 291 и 260 стр.). Но этой причинѣ мы и хотимъ теперь познакомить съ нею нашихъ читателей. Письма эти подтверждаютъ то, что мы выше сказали, говоря о сужденіяхъ нѣмцевъ и французовъ другъ о другѣ. Но въ письмахъ Гуцкова обнаруживается еще и неразумѣніе современнаго историческаго духа. Этотъ недостатокъ, впрочемъ, раздѣляетъ Гуцковъ съ бо́льшею частію ученыхъ головъ Германіи, которые, погрузясь въ систематизированіе, метафизическія построенія и отвлеченные теоретическіе выводы, потеряли изъ созерцанія весь подвигъ, все стремленіе современнаго человѣчества. Погружаясь въ разрѣшеніе смысла прошедшей эпохи, весьма немногіе изъ нихъ выносятъ съ собою «душу живу», сочувствующую настоящей эпохѣ, понимающую ее и сосиѣшествующую ей.

Но у Гуцкова, при всемъ его отвлеченномъ воззрѣніи, не достаетъ еще нравственнаго содержанія, отсутствіе котораго составляетъ общій характеръ такъ называвшейся «юной Германіи», что именно и было причиною упадка ея въ общественномъ мнѣніи. Гуцковъ имѣетъ несчастіе быть какимъ-то сомнительнымъ характеромъ: онъ то, что попросту называется «литераторъ»—и больше ничего: «литераторъ», который пишетъ для того только, чтобъ писать, но вовсе не для того, чтобъ съ своей стороны, по силамъ своимъ, способствовать осуществленію какой-либо нравственной идеи, убѣжденія, могущественно охватившихъ жизнь его. Въ такомъ «литературномъ» состояніи отправился онъ въ Парижъ. Хуже этого не могъ онъ ничего для себя придумать, ибо здѣсь именно долженъ онъ былъ или совершенно стряхнуть съ себя древняго человѣка, или обнаружить свое литераторство во всей его наготѣ. Къ несчастію, послѣднее-то и постигло его!

Письма Гуцкова, въ которыхъ, впрочемъ, нѣтъ ни плана, ни связи, заключаютъ въ себѣ описаніе замѣчательнѣйшихъ явленій Парижа: пестро и быстро слѣдуютъ другъ за другомъ — выставка картинъ, Жоржъ-Зандъ, коммунизмъ, Пантеонъ, палаты, Кормененъ (извѣстный авторъ многихъ популярныхъ и политическихъ брошюръ), Домъ Инвалидовъ, Тьеръ и пр. и пр. Но, кромѣ того, что въ этихъ

письмахъ недостаетъ внѣшней, послѣдовательной связи, въ нихъ нѣтъ и той существенной, невидимой «красной нити», соединяющей отдѣльныя частности, и безъ которой всякое цѣлое представляетъ изъ себя только бездушное попури. Одно лишь постоянно проходитъ сквозь всю книгу: это какая-то сантиментальная хандра, пустая настроенность духа; за нихъ-то Франція и терпитъ отъ Гуцкова. Особенно замѣчательны въ книгѣ разговоры его съ Гизо, Тьеромъ, Вильменомъ, Кормененомъ и др. Здѣсь съ удивленіемъ видимъ мы, что люди, столь высоко стоящіе во Франціи, такъ свободно и открыто говорятъ съ какимъ-нибудь нѣмецкимъ литераторомъ, вѣроятно, имъ совершенно неизвѣстнымъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ изъ разговоровъ этихъ видно, что во Франціи политика не составляетъ тайны, но на нее смотрятъ, какъ на общее дѣло всѣхъ. Можно себѣ представить, нашелъ-ли бы какой-нибудь французскій литераторъ, такъ-же неизвѣстный въ Германіи, какъ Гуцковъ во Франціи,—доступъ къ нѣмецкимъ государственнымъ людямъ? Да если бы и нашелъ, стали-ли бы они говорить съ нимъ такъ просто и открыто? Впрочемъ, положимъ даже, что такая невѣроятность и случилась бы, но не выпроводили-ли бы его за границу, еслибъ онъ осмѣлился написать объ этомъ книгу?.. Разумѣется, подобныхъ размышленій Гуцковъ не дѣлаетъ: онъ гораздо выше ихъ. Гуцковъ, какъ нѣмецкій Schulmeister, идетъ ко всѣмъ этимъ людямъ, чтобъ дѣлать имъ замѣчанія. Онъ здѣсь становится выше всѣхъ эгоистическихъ движеній партій—этотъ самый Гуцковъ, который въ своемъ «литераторствѣ» расточаетъ хваленія всякой нѣмецкой пошлости, который въ книгѣ своей говоритъ съ важностію и умиленіемъ о совершенно неизвѣстныхъ и ничтожныхъ нѣмецкихъ литераторахъ. Этотъ-то самый Гуцковъ не даетъ устоять ни одной исторической извѣстности Франціи: нѣтъ у него для нихъ ни милости, ни вниманія. Съ сантиментальнымъ ожесточеніемъ преслѣдуетъ онъ партіи французской журналистики, не понимая, что сущность ихъ составляютъ не столько лица, сколько идеи, убѣжденія. И ходитъ Гуцковъ по Парижу безъ бёрневской нравственной скорби, у него одинъ только спутникъ—его пустая хандра, его внутренняя неопредѣленность; а съ такими спутниками человѣкъ въ странѣ, представляющей не очень плодотворную почву для такихъ неопредѣленныхъ, шаткихъ существованій, какъ Гуцковъ. Намъ пришли на память стихи Гёте:

So schauert vor der Liebe ein Herz
Als wie von Untergang bedroht.
Denn wo die Lieb'erwacht stirbt,

Das Ich, das dunkele Despot.
Lass du ihn sterben in der Nacht,
Und athme frei im Morgenroth.

(Такъ содрогается сердце передъ любовію, какъ будто угрожаетъ ему гибель. Ибо гдѣ пробуждается любовь, тамъ умираетъ я, этотъ темный деспотъ. Дай же ему умереть въ ночи—и дыши свободно утреннею зарею).

Но для смерти и перерожденія нужны мужество и рѣшимость; а Гуцковъ эгоистъ: онъ не можетъ радостно отдаться живому потоку современной исторической жизни. Въ Парижѣ, Гуцкова тогда только посѣщаетъ спокойствіе, когда онъ думаетъ о своей мѣстной извѣстности въ Германіи, извѣстности, которую тотчасъ же вмѣстѣ съ своею такъ называемою «задушевностію», «Innerlichkeit» враждебно обращаетъ противъ Франціи и ея такъ называемаго легкомыслія. Pectus est quod facit disertum, восклицаетъ Гуцковъ, говоря о портномъ Вейтлингѣ (Weithling), живущемъ въ городкѣ Веве, у Женевскаго озера, редакторѣ журнала для рабочаго класса. Этотъ портной, вѣроятно, очень грубъ, необразованъ и конечно не имѣетъ никакой учености. Но если сердце, наоосъ, словомъ, высшая страсть духа, дѣлаютъ краснорѣчивымъ какого нибудь портнаго, который ничего не знаетъ, кромѣ нужды и тяжкаго положенія своего рабочаго сословія, чего бы они не могли сдѣлать изъ Гуцкова, который такъ ученъ, у котораго столько разсудка, не мало фантазіи, да къ тому еще же и хорошій слогъ! Но, какъ мы выше сказали, у Гуцкова другіе спутники, разрушающіе эти дары и дѣлающіе ихъ недѣйствительными. Извѣстно, да и въ нашей литературѣ можно видѣть не мало подтвержденій той истины, что настоящій литераторъ думаетъ не о себѣ, а о своихъ порицателяхъ; теперь же, кстати, Германія занимается своею всеисключающею національностію, такъ для Гуцкова какого спутника лучше его филистерскаго, въ толстую эгоистическую вату завернутаго чувства?

Пантеонъ кажется Гуцкову холоднымъ и сырымъ; ему въ голову не приходитъ сравнить его, напримѣръ, хоть съ Валгаллою, воздвигнутою баварскимъ королемъ. По поводу Пантеона разсказываетъ онъ разныя дѣтскія небасенки. Гробницу творца «Эмиля», Руссо, Франція украсила мраморною рукою, держащею горящій факелъ, желая обозначить тѣмъ, что онъ и теперь еще освѣщаетъ міръ и въ особенности воспитаніе дѣтей; Гуцкову, напротивъ, представляется, что у Руссо рука выросла изъ гроба, отъ того, что онъ дѣтей своихъ отдалъ въ воспитательный домъ. Гробъ Руссо возбудилъ въ Гуц-

ковѣ только эту мысль. При гробѣ Вольтера, вспомнилъ Гуцковъ только о его самолюбіи. Вообще, глубокая и чувствительная душа Гуцкова очень неловко чувствуетъ себя въ Парижѣ: все кажется ему тамъ сѣрымъ и холоднымъ; для него, выставка картинъ не болѣе, какъ раскрашенныя гравюры, лоншанское гулянье — наряженная нищета.

Въ одномъ изъ первыхъ писемъ вводитъ онъ читателя въ Парижъ, съ слѣдующимъ замѣчаніемъ: «Германія пріобрѣла силу, Франція «утратила силу. Во Франціи, выходитъ наружу одно лишь броженіе: «въ Германіи,—броженіе, которымъ мы обязаны Франціи, вывело «наружу благородные существенные элементы ея. Франція снова «впадаетъ въ пустоту и въ свои историческіе будни» и проч. Все это парадоксы! Германія еще только приготовляется развивать свои внутреннія силы, тогда какъ Франція уже давно развиваетъ ихъ, не смотря ни на что и ни на кого. И этимъ развитіемъ пробуждены къ жизни самые низшіе ея классы; въ Германіи же развитіе едва-ли охватило даже и среднія сословія, не говоря уже о народѣ. Можетъ быть, Франція и впадаетъ въ будничную настроенность; во всякомъ случаѣ все-таки это историческая настроенность. Германія, конечно, не впала еще въ будничную настроенность; но это потому, что она не была еще въ своей праздничной настроенности. Говоря о брошюрѣ Кормпена «о централизаціи», которая высшими умами Германіи была признана за образецъ популярныхъ политическихъ сочиненій, Гуцковъ видитъ въ ней одно только «недостойное поощреніе національнаго самолюбія», утверждая, что Кормпенъ пишетъ эти вещи лишь изъ денегъ. Настоящій литераторъ! Когда, при вопросѣ о желѣзныхъ дорогахъ, мѣстный духъ департаментовъ грозилъ общему интересу государства, Кормпенъ напомнилъ французамъ о централизаціи, какъ о главной опорѣ ихъ силы. Ему мало было нужды перебалтывать фразы: цѣлію его было убѣдить гражданина и семьянина въ старыхъ политическихъ истинахъ и не успѣлъ ли онъ въ этомъ? Какое дѣло изъ денегъ, или не изъ денегъ пишутся такія брошюры, во всякомъ случаѣ деньги онъ заслужилъ больше, нежели всякій другой...

Въ одномъ мѣстѣ, Гуцковъ пишетъ: «Меня постоянно спрашивали «о разныхъ вопросахъ, поднявшихся въ Германіи въ послѣднее время; «я отвѣчалъ, что все это не болѣе, какъ пузыри, которые скоро опять «пропадутъ. Повторяю: надобно говорить въ Парижѣ, что Германія «близится къ великой и блестящей будущности. Это, однакожъ, не «помѣшало хитрому Кормпену сказать мнѣ: нѣтъ, мы не вѣримъ един-

«ству тридцати участковъ, на которые раздѣлена Германія и въ ко-«торыхъ нравы народа и виды владѣтелей постоянно противорѣчатъ «между собою. Но во всякомъ случаѣ, мы очень желаемъ этого един-«ства; оно сдѣлало бы Германію сильнымъ государствомъ и могу-«щественно подѣйствовало бы на ея общественное развитіе. Да къ «несчастію нѣмцы получаютъ мало добрыхъ совѣтовъ отъ своихъ «писателей: у нихъ есть поэты и философы, а нѣтъ публицистовъ и «логическихъ умовъ; они заставляютъ пѣть себѣ баллады, вмѣсто «того, чтобъ уяснить себѣ то, что̀ нужно для цѣлаго государства и «для частнаго лица». Послѣ того, какъ Кормпенъ показалъ Гуцкову, какое важное вліяніе могутъ имѣть въ народѣ маленькія брошюры, Гуцковъ дѣлаетъ замѣчаніе: «Но одно забылъ Кормпенъ: во Франціи «ужь потому только должно издавать книжки какъ можно меньше и «тоньше, что низшіе классы съ большимъ трудомъ читаютъ ихъ. «Чтобъ прочесть книжечку о централизаціи, бургундскому винограда-«рю надобно цѣлый мѣсяцъ времени. Въ иной деревнѣ, можетъ «быть, только трое умѣютъ читать, да и тѣ подъ словомъ «читать» «понимаютъ «разбирать по складамъ». Сколько же потребно усилія «и труда, чтобъ разобрать по складамъ такое громадное сочиненіе, «какъ эта брошюра въ шесть листовъ»! Правда, нѣмецкій земледѣ-лецъ и работникъ умѣютъ читать и писать; да это имъ ни къ чему не служитъ. Въ Германіи родись хоть сотня Кормпеновъ,—сочиненія ихъ никогда не достигнутъ до низшаго класса. Поневолѣ надо от-дать честь французскому простому народу, который, не смотря на то, что судьба лишила его школьнаго воспитанія, все таки внимательно слѣдитъ за интересами своего отечества. Гуцковъ находитъ очень смѣшнымъ одного портнаго Блондена, который, не умѣя ни читать, ни писать, нанимаетъ однакожь швею, которая каждое утро читаетъ газеты ему и его необразованнымъ работникамъ: мы думаемъ, что этотъ портной гораздо достойнѣе уваженія многихъ весьма образо-ванныхъ берлинскихъ портныхъ, которые вовсе не заботятся объ образованіи своихъ работниковъ.

Гуцковъ признается въ началѣ своей книги (стр. 60), что онъ будетъ особенно стараться не потерять своей основной точки зрѣнія. Напрасное стараніе! Трудно отыскать точку, хуже преобладающей въ этихъ письмахъ, которыя во Франціи во всемъ находятъ недо-статки и ошибки, а въ Германіи не видятъ ихъ. Мы очень далеки отъ того, чтобъ отрицать множество и множество недостатковъ и темныхъ сторонъ французовъ, но нехорошо унижать одну націю на счетъ другой. Когда фантазирующій мечтатель, вставъ съ своей

мягкой постели, приходитъ къ человѣку, въ борьбахъ жизни проливающему кровь и потъ свой, котораго лобъ покрылся морщинами отъ тяжкихъ вопросовъ и противорѣчій времени, руки загрубѣли и замозолились въ работѣ дневной, имѣетъ ли бѣлоручка право хвастаться передъ нимъ своимъ чистымъ лицомъ, своими бѣлыми, мягкими руками? Гуцковъ имѣлъ бы полное право отыскивать недостатки Франціи и указывать на нихъ, еслибъ взглядъ его былъ истиннымъ и безпристрастнымъ, а не съ намѣреніемъ находилъ бы все французское дурнымъ потому только, что оно французское. Гуцковъ, говоря о томъ, что во Франціи столько значительныхъ людей, по причинѣ измѣненія своихъ убѣжденій и отсутствія послѣдовательности, заслужили себѣ тяжкіе упреки,—замѣчаетъ: «Грустно, что во Франціи и старость не всегда достойна почтенія»! А между тѣмъ Гуцкову не приходитъ въ голову, что въ Германіи такіе люди, какъ Гарденбергъ, Генцъ, Гёрресъ, Шеллингъ, Стефенсъ, Лео и др., совершенно отреклись отъ своего прошедшаго и измѣнили свои убѣжденія; Гуцковъ не вспоминаетъ о томъ, что была и что стала теперь пресловутая «юная Германія», къ которой принадлежали нѣкогда Лаубе, Мундтъ и самъ Гуцковъ?

Въ характеристикѣ французской журналистики всего ярче обнаруживается у Гуцкова отсутствіе какихъ-нибудь убѣжденій. Письмо объ этомъ начинаетъ Гуцковъ такою же фразою, какою онъ ввелъ насъ во Францію: «Въ какой степени политическая журналистика въ Германіи пріобрѣла такую силу, въ такой степени во Франціи она утратила силу.» Не то ли это будетъ, что сказать: этотъ трехлѣтній мальчикъ очень охрипъ въ то время, какъ тотъ крѣпкій человѣкъ обезсилѣлъ, потому-что у него недавно былъ насморкъ. Гуцковъ съ ужасомъ видитъ въ Парижѣ, какъ сильная историческая жизнь требуетъ много пожертвованій, много самоотреченія; онъ видитъ, что при такомъ многостороннемъ движеніи, самолюбивое важничанье какого-нибудь «литератора» и беллетрическіе листы и листочки не могутъ обращать на себя вниманія, какъ въ Германіи,—это очень огорчаетъ путешественника. Въ Германіи лишь въ послѣдніе годы были два-три журнала, которыми могла гордиться нѣмецкая журналистика. Журналистика англійская такъ груба и пристрастна, что въ этомъ отношеніи никакъ не можетъ идти въ сравненіе съ французскою. У той все дѣло въ однихъ лицахъ, а не въ сущности. Вигъ или тори, Россель или Пиль: одинъ все дѣлаетъ превосходно, другой плутъ и т. п. Чтобъ дать понятіе о томъ, какъ обращается англійская журналистика съ другими государствами, довольно толь-

ко указать на безпрерывныя ругательныя статьи о Франціи, написанныя настоящимъ матроскимъ языкомъ. Мы вовсе не намѣрены хвалить французскую журналистику, но по долгу безпристрастія не можемъ не сказать о томъ, сколько жизненныхъ силъ заключаютъ въ себѣ нѣкоторые Revues. Неужели можно сравнить съ ними жалкое «Freihafen» или бездушное «Vierteljahresschrift?» Германія имѣетъ дѣйствительное и величайшее преимущество передъ Франціею въ своихъ ученыхъ журналахъ; но вѣдь Гуцковъ «литераторъ»— наука не по его части, и онъ объ этомъ-то именно и не говоритъ.

Талантъ и ученость мало приносятъ пользы безъ все-оживляющаго, все-плодотворяющаго нравственнаго и общественнаго характера, безъ того нравственнаго высокаго стремленія, которое сосредоточиваетъ всѣ силы человѣка на служеніе какой-либо великой идеѣ. Кто дорожитъ своимъ эгоистическимъ я, кто не можетъ ради истины отрѣшиться отъ своего самолюбія, того всегда будетъ пугать и оскорблять всякое величіе, всякій высокій поступокъ человѣка, и будетъ трудно понять ему, мѣряющему свѣтъ по своему лживому, душному масштабу—все высокое и вѣчное достоинство жизни...

Впрочемъ, не смотря на ограниченность и неопредѣленность взглядовъ, «Письма» Гуцкова чрезвычайно интересны, именно потому-что въ нихъ касается онъ современной французской жизни. Гуцковъ вообще не лишенъ добрыхъ и умныхъ симпатій, только онѣ у него какъ-то не имѣютъ никакого корня, никакой силы, никакой логики... Но довольно о самомъ Гуцковѣ: обратимся лучше къ книгѣ его. Мы сообщаемъ здѣсь изъ «Писемъ» его то, что намъ кажется особенно замѣчательнымъ по живому изложенію.

Начнемъ съ засѣданія Палаты Депутатовъ.

«Я былъ въ Палатѣ Депутатовъ. Здѣсь другое впечатлѣніе, чѣмъ въ Палатѣ Пэровъ. Зала не такъ богата позолотою, лѣпными украшеніями, штофомъ и шелкомъ, какъ зала въ Люксамбурѣ, но за то свободнѣе, обширнѣе и слышнѣе.

«Было шумное засѣданіе, я видѣлъ ничтожество и величіе этого государственнаго собранія,—я видѣлъ что-то величественное и вмѣстѣ самое обыкновенное: видѣлъ портикъ Пантеона и присутственное мѣсто простыхъ чиновниковъ.

«Годъ отъ-году болѣе и болѣе палата удаляется отъ сердца своего народа. На этихъ зеленыхъ скамьяхъ сидятъ представители желудка и мозга Франціи, а не сердца, не души ея. Больше и больше распространяется порча застарѣлости, хотя палата время отъ времени обновляется, послѣ небольшаго срока выбирается вновь;—

но съ немногими исключеніями, въ нее возвращаются все тѣ же старые элементы. Безплодіе преній, безпрестанно съуживающійся политическій горизонтъ политической жизни французовъ дѣлаютъ то, что даже самые лучшіе члены, постепенно переходя съ скамьи на скамью, наконецъ приближаются къ центру и уничтожаются въ апатіи на правой сторонѣ. Для того, чтобъ эта камера перестала быть тѣмъ, что она теперь, то-есть шумнымъ сборищемъ министерскихъ интригъ, залою злословія, ареною личностей, должно измѣнить избирательный цензъ, и исключить изъ нея множество правительственныхъ и муниципальныхъ чиновниковъ.

«Противъ ораторской трибуны расположены министерскія скамьи, въ три ряда, каждый для трехъ особъ. За ними слѣдуютъ скамьи депутатовъ. Зала велика,—что для посредственныхъ ораторовъ невыгодно: чтобъ господствовать надъ нею, надо имѣть ораторскій талантъ,—и это нехорошо, потому что рѣчи благомыслящихъ людей съ слабымъ голосомъ совершенно теряются въ пространствѣ залы, среди безпрестанныхъ разговоровъ членовъ.

«Правая сторона, на самомъ краю которой сидитъ Ламартинъ (теперь онъ уже въ оппозиціи), самая немногочисленная. Я удивился, что Могенъ тоже сидитъ на правой сторонѣ. Размѣщеніе партій теперь не такъ строго наблюдается, какъ прежде. Правый центръ показался мнѣ очень флегматическимъ. Немного ораторовъ встаетъ изъ этого круга. По большей части здѣсь сидятъ толстыя фигуры, провинціальныя знаменитости, которыя стараются только о пользахъ своихъ округовъ и городковъ и черезъ это самое составляютъ главную силу всѣхъ министерствъ, балластъ, передаваемый отъ одного министерства другому. Во время засѣданія, они обыкновенно читаютъ письма, получаютъ приглашенія, пишутъ отвѣты, и тогда только стараются выказаться, когда оппозиціонный ораторъ восходитъ на трибуну. Тогда-то начинаются ихъ «o!» и «a!» кашлянье, шумъ, разговоры—словомъ, всѣ мелкія низости, какія примѣшиваются здѣсь къ столь важнымъ дѣламъ. Лѣвый центръ составляетъ настоящую силу палаты. Если правый центръ поддерживаетъ, то лѣвый творитъ министерства. Изъ среды его возникаютъ планы, соображенія, интриги. Въ немъ мало характеровъ, за то болѣе талантовъ. Характеры сидятъ лѣвѣе. Смерть, противорѣчія избирателей, разныя отношенія, много отняли прежней силы у лѣвой стороны. Здѣсь или уже отжившіе или еще неразвившіеся элементы. Лафитъ, Арагò, Одильйонъ Барро сидятъ рядомъ. Въ лицѣ Лафита видно что то страдальческое. Когда смотришь на него въ продолженіи четырехъ

часовъ и не видишь никакой перемѣны въ выраженіи его лица, то невольно относишь его тоже къ элементамъ отжившимъ. Ледрю-Ролленъ занялъ мѣсто Гарнье-Пажѣ.

«За часъ до открытія засѣданія, Созѣ—президентъ, былъ уже на своемъ президентскомъ мѣстѣ и безсмысленно смотрѣлъ на пустыя еще скамьи. Журналы говорятъ, что мысли г. Созѣ были въ это время устремлены на обѣдъ, который онъ сбирался дать членамъ палаты: онъ придумывалъ какъ бы сдѣлать его возможно блистательнѣе и возможно дешевле. Въ это засѣданіе назначены были пренія о добавочномъ кредитѣ. Правительство, къ утвержденному уже прежде бюджету, требовало прибавленія на чрезвычайныя издержки. Зала стала по-немногу наполняться, и президентъ старался пригласить депутатовъ занять мѣста свои. Наконецъ, въ два часа засѣданіе открылось.

«Этьенъ началъ оспаривать требованіе правительства въ самомъ принципѣ его. Этьенъ принадлежитъ къ партіи Тьера, онъ же и одинъ изъ редакторовъ журнала «Consitutionnel». Онъ болѣе стилистъ, нежели ораторъ. Этьенъ говорилъ много хорошаго, но никто не слушалъ его. Министерство, говорилъ онъ, не тратило бы столько денегъ, когда бы пріобрѣтало себѣ своими дѣйствіями друзей безкорыстныхъ. Но такъ какъ преданность себѣ министерство должно покупать, то неужели Франція должна давать на это деньги?— Слова его падали какъ капля воды на горячій камень. Не произведя ни малѣйшаго впечатлѣнія на палату, сошелъ онъ съ трибуны.

«Палата перешла къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ статей. Добавочный кредитъ къ прошедшему году простирался до 26.514,263 франковъ.

«Всталъ Порталисъ, членъ лѣвой стороны. Въ немъ тотчасъ можно было видѣть увѣренность адвоката. Онъ не думалъ отдаваться на произволъ палаты; онъ насильно привлекъ ея вниманіе своимъ громозвучнымъ голосомъ. Крѣпкія, необыкновенно крѣпкія легкія надо имѣть во Франціи, чтобъ наблюдать за пользами ея. Порталисъ началъ говорить о томъ, что тотчасъ прервало всѣ частные разговоры—онъ говорилъ о судѣ (cour) перовъ. Все устремило на на него вниманіе, все смотрѣло на него или съ злою радостью, или съ любопытствомъ; ждали какого нибудь колкаго выраженія, которое могло вырваться у смѣлаго оратора,—какого-нибудь колкаго слова, которое бы оппозиціи подало сигналъ къ одобренію, а партіи министерской къ шуму. Порталисъ сказалъ: «Для палаты

«пэровъ требуютъ прибавки 916,000 фр. Это не для палаты пэровъ, «а для суда пэровъ. Что же такое этотъ судъ пэровъ? Онъ судитъ «государственныя преступленія, но съ каждымъ годомъ становится «государству дороже и дороже. Мы должны имѣть законъ объ этомъ «судѣ пэровъ. Франція должна знать, почему и что такое этотъ «высшій, первый судъ. Безъ положительнаго закона все это учреж- «деніе суда пэровъ можно считать очень двусмысленнымъ... equi- «voque... очень...

«Здѣсь ораторъ былъ прерванъ; ожиданная колкость вырвалась. Онъ назвалъ палату пэровъ двусмысленною. Министры то въ ту, то въ другую сторону вертѣлись на скамьяхъ своихъ. Гизо, какъ говорятъ журналы, протестовалъ противъ этого выраженія. Но я не слыхалъ ни одного слова изъ того, что ему приписываютъ всѣ министерскіе журналы, и въ этомъ мнѣ обнаружилась еще тактика журналовъ: нерѣдко приводятъ они слова своихъ партій, перерывы, восклицанія, которыхъ вовсе не было.

«Президентъ напомнилъ Порталису, что должно съ уваженіемъ говорить о такомъ государственномъ учрежденіи, которое утверждено хартіею. Порталисъ продолжалъ съ большимъ спокойствіемъ и ядовитою ироніею: «Палата пэровъ не есть судъ пэровъ. Всяческое не- «чтеніе палатѣ пэровъ: она стоитъ ни выше насъ, ни ниже насъ. «Но судъ пэровъ, хотя онъ и такое возвышенное судилище, все- «таки стоитъ ниже насъ. Какимъ же образомъ пришло къ пэрамъ «судопроизводство? Надобно, чтобъ былъ законъ для этого; тѣмъ «болѣе, что это судопроизводство стоитъ столько денегъ. Все, что «двусмысленно—стоитъ много денегъ»...

«Злое слово еще разъ было выговорено. Сильнѣе прежняго раз- дался шумъ. «C'est évident!» кричалъ Одильйонъ-Барро; а Гизо те- перь очень внятно проговорилъ: «Il n'y a pas d'equivoque dans cette «juridiction». Президентъ зазвонилъ и объявилъ: «Ораторъ не пре- «ступилъ своего права».—Ужасный шумъ. «Но позвольте уже мнѣ «докончить, продолжалъ президентъ: — Ораторъ не переступаетъ «своего права, когда говоритъ, что желаетъ положительнаго закона «о судѣ пэровъ. Но онъ былъ бы внѣ своего права, когда бы ут- «верждалъ, будто палата пэровъ, въ своемъ судопроизводствѣ, пре- «доставленномъ ей хартіею, хочетъ стать выше сужденій и конт- «роли государства».

Подъ покровительствомъ такого кроткаго истолкованія, Порта- лисъ продолжалъ съ добродушнымъ спокойствіемъ: «Я хотѣлъ только «подвигнуть палату постановить законъ объ этомъ судопроизводствѣ

господъ пэровъ».—Одильйонъ Барро, горячо: «Вы на это имѣли полное право»,—Генералъ Жаменъ: «Только для этого не надобно «было называть палату пэровъ двусмысленною».—Портали съ заключилъ съ большею ироніею: «Довольно; я не хотѣлъ критиковать «господъ пэровъ. Въ сущности они, можетъ-быть, все лучше тѣхъ «присяжныхъ (jurés), которыхъ назначаетъ г. министръ внутреннихъ «дѣлъ, que le jurés probes et libres de M-r ministre de l'intérieur».

«Этотъ намекъ на теперешній министерскій духъ судовъ присяжныхъ возбудилъ всеобщій смѣхъ. Министерскіе журналы говорятъ: «Rires et murmures» Но «murmures» я вовсе не слыхалъ. Французъ не сердится ни на какую остроту, даже на ту, которая направлена на него лично. Впрочемъ, требуемая сумма была утверждена.

«Министерство иностранныхъ дѣлъ требовало прибавленія 250,000 фран. для особенныхъ агентовъ.

«Гле-Бизуенъ (Glais-Bisoin), членъ лѣвой стороны, всталъ и началъ говорить съ своего мѣста. Этотъ Гле-Бизуенъ—особенная антипатія Гизо. Длинный, чахоточный, проговорилъ онъ съ своего мѣста: «Само министерство подтвердило, что французская дипломатія «вездѣ находится въ упадкѣ. Къ чему же еще давать деньги для «того, чтобъ яснѣе обнаруживался этотъ результатъ?» Гизо отвѣчалъ съ своего мѣста: «Пусть назовутъ мнѣ положительные факты, «чтобъ я могъ положительно отвѣчать на нихъ. Никогда не утверждалъ я, будто французская дипломатія находится въ упадкѣ. Я «замѣтилъ только, что наши консулы получаютъ мало жалованья, «и что у насъ недостаетъ средствъ для того, чтобъ получать прямыми путями свѣдѣнія объ отдаленныхъ народахъ. Сосѣдственная «намъ нація (англійская) гораздо счастливѣе. У ней вездѣ путешественники, вездѣ агенты, которые увѣдомляютъ правительство «обо всемъ, что касается отдаленныхъ народовъ—и часто безъ всякаго денежнаго вознагражденія со стороны правительства. Во Франціи, мы должны для этого посылать чрезвычайныя миссіи. Если «палата желаетъ имѣть свѣдѣнія о томъ, какіе результаты получили «мы отъ этихъ миссій,—я готовъ сообщить ихъ».

«Продолженіе засѣданія покажетъ, что Гизо приготовился сообщить эти свѣдѣнія. Для него не было ничего желаннѣе, можно сказать, выгоднѣе для его положенія, какъ эти вопросы, тотчасъ обращенные къ нему Бизуеномъ: «Что у насъ съ Буэносъ-Айресомъ? Что «съ нашимъ чрезвычайнымъ посольствомъ въ Греціи, гдѣ мы имѣемъ полномоченнаго министра»? Этого только и хотѣлъ Гизо: онъ взошелъ на трибуну.

«Гизо не изъ тѣхъ ораторовъ, которые дѣлаютъ паузы и пьютъ сахарную воду. Онъ ораторствуетъ не для того, чтобъ ораторствовать, а для того, чтобъ сказать что-нибудь. Онъ обладаетъ природнымъ краснорѣчіемъ человѣка, который выговариватъ свое убѣжденіе; но Гизо, какъ министръ, имѣетъ еще столько свѣдѣній, знаетъ столько фактовъ, что можетъ доказать свое убѣжденіе. Вслѣдствіе этого, у него то преимущество передъ оппозиціонными ораторами, что онъ никогда не можетъ прійдти въ замѣшательство. Онъ или защищается отъ обвиненія, или поясняетъ факты, которые почерпаетъ изъ самыхъ полныхъ источниковъ, или ссылается на событія, законъ, постановленія, которые онъ потому уже ободряетъ, что представляетъ ихъ необходимыми. Быть ораторомъ оппозиціи гораздо благодарнѣе, но за то и труднѣе: труднѣе, потому что вращаешься только въ воздушной сферѣ возможнаго:— благодарнѣе, потому что возможное представляется всегда въ краскахъ болѣе очаровательныхъ, чѣмъ дѣйствительное или необходимое. «Я завидую оппозиціи», сказалъ недавно Гизо, по случаю одного прекраснаго предложенія, сдѣланнаго членомъ оппозиціи; «я завидую иногда «оппозиціи и ея ораторамъ. Они могутъ съ увѣренностью всходить «на трибуну и свободно выражать всѣ свои ощущенія, всѣ свои «мысли. Правящіе государствомъ—не имѣютъ этой выгоды. Мы не «должны его волновать, не должны выговаривать ничего такого изъ «нашихъ чувствованій, что можетъ его компрометтировать. Мы должны «владѣть нашимъ духомъ въ то время, когда другіе свободно даютъ «ему изливаться».

«Въ Гизо не было бы ничего суроваго и строгаго, что ему приписываютъ во Франціи, если-бъ онъ по теперешнему положенію своему не долженъ былъ безпрестанно защищать, устрашать, наказывать. Въ немъ есть что то врожденное къ управленію. Судьба благопріятствовала этому призванію и нѣсколько разъ ставила его въ главѣ страны, кризисы которой онъ предвидѣлъ, бури которой онъ остановилъ. Но поставленный и на другомъ мѣстѣ, Гизо также блисталъ бы своимъ талантомъ. Духъ его не чуждъ высокихъ порывовъ, сердце способно къ энтузіазму; его рѣчь могла бы очаровывать, если-бъ онъ, по положенію своему, не долженъ былъ защищаться и устрашать.

«Органъ его не силенъ. Гизо не могъ-бы господствовать надъ акустикой этой манеры, еслибъ ему не помогало его званіе министра. Портфель его доставляетъ ему тишину. Тогда какъ колокольчикъ президента часто тщетно звенитъ, чтобъ возстановить тишину

для другихъ ораторовъ,—Гизо открываетъ свой портфель, достаетъ оттуда денежу и тотчасъ воцаряется мертвое молчаніе. Рѣчь Гизо проста, безъ страсти, но, кажется, выливается изъ глубокаго, всегда внутри его пылающаго жара. Въ этомъ спокойствіи, въ этой увѣренности видна какая-то обезоруживающая сила. Оппозиція ненавидитъ эти самоувѣренныя, вѣрно разсчитанныя отраженія Гизо, и самъ онъ, чувствуя на себѣ эту ненависть, еще болѣе раздражается, становясь суровѣе болѣе, нежели сколько требуютъ этого интересы его положенія. Суровость, ѣдкость Гизо—чужды страсти. Въ этомъ заключается причина вѣчной къ нему ненависти враговъ его. Противники Гизо чувствуютъ, что они не только побѣждены, но и презираемы имъ. Иногда онъ показываетъ видъ, что вовсе ихъ не знаетъ, говоритъ о присутствующихъ, какъ будто ихъ здѣсь не было. Съ холоднымъ сарказмомъ играетъ онъ преніями, нерѣдко изъ круга палаты переноситъ этотъ сарказмъ въ журналы, гостиныя, клубы. Нельзя, однакожъ, не сознаться, что при всемъ благородствѣ своихъ намѣреній, при всей силѣ своей мысли, при всей глубинѣ своего таланта,—Гизо много перенесъ съ профессорской каѳедры на трибуну.

«Я не могу слѣдовать за всѣми объясненіями Гизо касательно Буэносъ-Айреса и Греціи, повторять всѣ возраженія, ему сдѣланныя и имъ опроверженныя. Гизо назвалъ баварско-греческое правительство слабымъ. Конечно, онъ сдѣлалъ это по отношенію къ Англіи, которая совершенно уничтожила французское вліяніе въ Греціи; но при всемъ томъ, нельзя было не найдти въ его описаніи неоспоримыхъ слѣдовъ истины. Когда подумаешь, что эти слова разойдутся въ сотни газетъ и разнесутся по всѣмъ концамъ свѣта,—то невольно получаешь высокое понятіе о значеніи этого законодательнаго собранія. На возраженіе, что достаточно одного посланника въ Греціи для наблюденія за этою страною, и что поэтому безполезны путевыя издержки на чрезвычайную миссію г. Пискатори—Гизо весьма справедливо замѣтилъ, что Греція не принадлежитъ къ цивилизованнымъ странамъ, которыя можно узнавать изъ обыкновенныхъ дипломатическихъ сношеній, что, по естественному положенію своему, не допускаетъ никакого административнаго контроля. Страсти старшинъ народныхъ управляютъ ровною страною, горными хребтами и долинами; и чтобъ здѣсь-то именно изучить духъ народа — посланъ былъ г. Пискатори. Гизо сдѣлалъ паузу—и Пискатори всталъ самъ съ своего мѣста. Объ этомъ, вѣроятно, было условлено заранѣе. Пискатори услышалъ условную рѣчь и поднялся. Эта маленькая коме-

дія не мѣшала мнѣ, однакожь, найдти величественными эти названія и подтвержденія, эти вызовы и позволенія. Я увидѣлъ, что въ этой залѣ сидятъ одинъ возлѣ другаго не одни люди, но и факты, что здѣсь говорятся не одни слова, но развивается и исторія.

«Пискатори, еще молодой депутатъ праваго центра, говорилъ съ своего мѣста голосомъ звучнымъ и сильнымъ. Въ словахъ его видно было изученіе фактовъ на самомъ мѣстѣ, что придавало рѣчи его особенную свѣжесть и живость. Онъ говорилъ не о своихъ результатахъ, не о методѣ, посредствомъ котораго онъ достигъ до нихъ; описывалъ все, что онъ сдѣлалъ, упомянулъ о заслугахъ постояннаго посланника въ Аѣнахъ, и это объясненіе его, столь-же деликатное по своей цѣли, сколько прекрасное по изложенію, заслужило всеобщее «très-bien, très-bien».

«Съ дипломатической галлереи, съ которой наблюдалъ я это зрѣлище, мнѣ невозможно было видѣть Могена. Я видѣлъ только лысую голову и широкія плечи, слышалъ только смѣлую и гордую рѣчь. Извѣстно, что Моген сдѣлался по-своему министромъ иностранныхъ дѣлъ во Франціи. Другія министерства приходятъ и уходятъ—Моген остается: другія министерства колеблются — Моген никогда. Тьеръ, Гизо, Моле—имѣютъ свою иностранную политику—Моген свою. Моген знаетъ, что дѣлается во всѣхъ странахъ. Онъ знаетъ даже Персію. У него свои посланники, свои агенты, свои повѣренные. Они ему ничего не стоятъ, потому что всѣ живутъ въ Парижѣ. Они пишутъ ему свои депеши, за которыя онъ имъ ничего не платитъ, но за которыя отчасти онъ заставляетъ платить себѣ: онъ отдастъ ихъ въ «Journal du Commerce». Refugiés всѣхъ націй доставляютъ ему матеріалы для его возраженій. Безъ сомнѣнія, черезъ это онъ остается нужнымъ членомъ палаты, хотя ему и не достаетъ добросовѣстнаго убѣжденія и основательныхъ, на фактахъ опирающихся, свѣдѣній.

«Моген началъ вопросъ о Персіи. «Прежде, нежели начну го«ворить о Персіи, я пользуюсь присутствіемъ г. министра на три«бунѣ (Моген говорилъ съ своего мѣста), чтобъ сказать ему, что «упадокъ нашей дипломатіи происходитъ не отъ малаго числа на«шихъ агентовъ, но отъ общаго хода нашихъ дипломатическихъ сно«шеній».

«Общее тревожное вниманіе. Гизо, улыбаясь, смотритъ съ трибуны на энергическаго оратора.

«Послѣ нѣкотораго молчанія, Моген продолжалъ:—замѣтно было, что онъ приготовился къ тому, о чемъ хотѣлъ сказать: «Французъ-

«скіе послы, въ продолженіе цѣлыхъ одиннадцати лѣтъ не полу-«чаютъ никакихъ инструкцій, въ продолженіе одиннадцати лѣтъ у «нихъ ни о чемъ не освѣдомлялись. Когда Махмедъ-Али, послѣ сра-«женія при Коніи, былъ у воротъ Константинополя, нашъ послан-«никъ не зналъ, что ему должно дѣлать: у него не было инструк-«цій. Въ Португаліи, агенты наши никогда не имѣли инструкцій. «Ни одинъ изъ нашихъ агентовъ не имѣетъ инструкцій. Отъѣзжая «безъ инструкцій, они и остаются безъ нея. Вы смѣетесь, милости-«вые государи? Нечему смѣяться, это сущая истина. Съ 1830 года «только два министра давали инструкціи. Всѣ другіе — не давали. «Мудрено-ли, поэтому, что мы въ Парижѣ ни о чемъ не можемъ «освѣдомиться, ни о чемъ не знаемъ».

«Такія точныя свѣдѣнія Могена о томъ, что дѣлается въ каби-нетахъ, министерскимъ депутатамъ показались очень комическими: они засмѣялись. Сультъ спокойно сидѣлъ на своей скамьѣ, постоянно съ своимъ угрюмымъ, изнуреннымъ, упрямымъ выраженіемъ. Гизо, который все еще стоялъ на трибунѣ, наконецъ началъ говорить. Онъ подробно изложилъ послѣднія отношенія Франціи къ Персіи, потомъ съ сухою прозою перешелъ къ предмету, до котораго коснулся Могенъ: «Можетъ быть, господину Могену канцелярія ино-«странныхъ дѣлъ извѣстны болѣе, нежели мнѣ. Относительно Фран-«ціи, я могу его увѣрить, что онъ ошибается. Наши посланники «знаютъ очень хорошо, что̀ нужно наблюдать имъ. Акты департа-«мента иностранныхъ дѣлъ могли-бы лучше всего въ этомъ удовле-«творить васъ».

Добавочная сумма была утверждена, и Гизо сошелъ съ трибуны. Въ замѣчаніи Могена могло быть справедливымъ одно: отъ частыхъ измѣненій внѣшней политики Франціи, частыхъ перемѣнъ мини-стерствъ, происходитъ то, что агенты французскіе очень часто имѣютъ довольно смутныя и неопредѣленныя понятія о видахъ своего прави-тельства. Легко можетъ статься и то, что, при безпрестанной запу-танности французской политики, многіе второстепенные агенты иногда долго остаются безъ инструкцій. Сколько мнѣ извѣстно, австрійская дипломатія одна имѣетъ постоянныя и точныя свѣдѣнія отъ своихъ самыхъ отдаленныхъ агентовъ, постоянно посылая имъ свои инструк-ціи. Но подобныя мѣры возможны только при одинаковой системѣ. Франція, напротивъ, должна созидать, такъ сказать, ежедневно, ежед-невно укрѣплять подъ собою почву. Ежедневно представляя собою вопросъ, она едва можетъ поручиться за свое нынче.

«Послѣ этого пренія перешли къ Алжиру. Кому неизвѣстны суж-

денія и споры объ этомъ несчастномъ завоеваніи? Ихъ вѣчное однообразіе измѣняется только тогда, когда рѣчь доходитъ до издержекъ на эту войну. Съ каждымъ годомъ увеличивается число войскъ и число милліоновъ. Бурбоны, прощаясь съ Франціею, оставили ей завоеванные трофеи Алжира. Іюльская династія колебалась принять ихъ, колебалась нѣсколько лѣтъ, дѣйствовала вяло, и всѣ первоначальные успѣхи были потеряны. Съ каждою весною надобно было начинать сызнова: каждая осень оканчивалась могилами на прежнихъ мѣстахъ. Нѣсколько маленькихъ побѣдъ доставляли предметы для большихъ картинъ. Циркъ Франкони, въ Парижѣ, представлялъ воинственныя сцены пустынь, но ничто не помогало популярности этого завоеванія во Франціи. Дѣйствительно, Алжиръ бросили бы давно, еслибъ только не было трехъ причинъ, которыя говорятъ въ пользу удержанія его. Первая та, что не хотятъ сдѣлать въ угоду англичанамъ: вторая, что, при будущемъ раздѣленіи Турціи, владѣя Алжиромъ, можно будетъ сдѣлать притязаніе на весь сѣверо-африканскій берегъ; а третья причина есть опасеніе извѣстнаго факта— что во Франціи все то непопулярно, о чемъ старается правительство, и все становится популярнымъ, что правительство оставляетъ.

«Есть въ палатѣ депутатовъ нѣсколько алжирскихъ Катоновъ, которые, какъ только упомянется слово «Алжиръ», непремѣнно хотятъ выговорить свое сейчии censeo. Одни за завоеваніе, другіе— противъ: но всѣ равно признаютъ его тяжелымъ. Дежоберъ взошелъ на трибуну съ цѣлымъ мѣшкомъ книгъ, брошюръ, газетъ, журналовъ, спокойно разложилъ вокругъ себя, къ ужасу депутатовъ, весь этотъ запасъ, и началъ считать тысячами и милліонами. Онъ счелъ умершихъ, раненыхъ, вычислилъ мнимые успѣхи завоеванія, которые были на одной бумагѣ. Онъ совѣтовалъ оставить Алжиръ, или лучше начать тамъ совершенно другую систему. Дежоберъ такъ запутался въ своихъ цитатахъ, что приписывалъ Адаму Смиту то, что сказалъ Парнель: приводилъ Сисмонди, перебиралъ брошюры, журналы, и наконецъ кончилъ, къ великому утѣшенію палаты.

«Послѣ него взошелъ де-Корсель. Этотъ депутатъ съ всклокоченными волосами, имѣлъ лицо человѣка, просящаго на погребеніе мертваго тѣла. Дрожь пробѣжала по членамъ депутатовъ, когда они увидѣли де-Корселя выступавшаго съ большою писанною рѣчью. Глубокій вздохъ пронесся съ рѣдкимъ единодушіемъ по всей залѣ.

«Торжественная тишина послѣдовала за этимъ отчаяннымъ ожиданіемъ долгаго, убійственнаго часа. Корсель самъ, вѣроятно, не понималъ, какъ такое величавое ожиданіе могло привѣтствовать и его

– написанную имъ рѣчь. Что не часто удается великимъ ораторамъ, именно принудить палату къ тишинѣ, то добровольно она подарила ему даже безъ колокольчика президента. Корсель улыбался. Онъ былъ пріятно изумленъ этою любезностію палаты. Онъ не замѣтилъ, что тишина эта была только тою торжественною минутою, которая предшествуетъ обыкновенно самымъ отчаяннымъ рѣшеніямъ. Корсель имѣлъ минуту такой тишины, къ какой не всегда могутъ принудить палату ни Гизо, ни Тьеръ, ни Бертье. Онъ воспользовался этою тишиною: вынулъ свой носовой платокъ, разложилъ передъ собою свою тетрадь, выпилъ стаканъ сахарной воды. Ясно пронеслось полуподавленное, печальное восклицаніе, когда Корсель началъ съ трагическимъ голосомъ: «Le gouvernement, Messieurs»...

Корсель читалъ цѣлый часъ. Но палата не спала. Хотя въ первыя минуты она и вздремнула было, но тотчасъ же проснулась отъ слишкомъ живыхъ словъ,—проснулась и забыла, что Корсель былъ на трибунѣ. Она начала разсказывать себѣ сотни маленькихъ исторій, смѣялась, шутила, спорила. Г. Корсель въ Алжирѣ, а депутаты въ Парижѣ. Г. Корсель преслѣдуетъ бедуиновъ, парламентируетъ съ Абд-эль-Кадеромъ, строитъ крѣпости, заселяетъ довременныя пустыни Сахары. Корсель переправляется за Тафну, осматриваетъ Константину, дѣлаетъ въ долинахъ Метиджки множество удачныхъ ошибокъ съ соединенными арабскими племенами,—палата не мѣшаетъ ему ни въ его побѣдахъ, ни въ тріумфахъ. Корсель требуетъ отъ палаты втрое увеличеннаго алжирскаго бюджета, палата не слышитъ его. У ней столько интересныхъ предметовъ для разговоровъ—балъ у президента, у министра, близкій выборъ въ Академію, потери англичанъ въ Китаѣ; президентъ въ это время разсчитываетъ количество кувертовъ, прислугу, вина; министры имѣютъ наконецъ свободную минуту отдохнуть, а г. Корсель продолжаетъ себѣ, между тѣмъ, отдавать ихъ подъ судъ: грозитъ отнять у нихъ портфели. Галлереи зрителей пустѣютъ; стенографы чистятъ свои перья, написавъ: «г. Корсель на«чалъ говорить, но по причинѣ его слабаго голоса и шума въ па«латѣ, нельзя было его слышать». Все это не мѣшало однакожь оратору продолжать. Онъ читалъ, декламировалъ, усмѣхался, пилъ сахарную воду, заклиналъ палату, министровъ, короля... Его можно было принять за размахивающую руками черную тѣнь на берегу рокочущаго моря. Изъ шума и рокота изрѣдка вылетали кой-какіе осколки— Абд-эль-Кадеръ. Mediterranée, Angleterre, vaisseaux, avantage, utilitées, presomption, ministère... Наконецъ, послѣ слишкомъ часоваго терпѣнія, палата была освобождена отъ муки. Корсель дочиталъ до

конца свою рукопись и оставилъ трибуну съ усмѣшкою, которая тронула меня, потому что ему едва-ли было весело. Я тогда только увидалъ, что Корсель сидѣлъ на самомъ крэю лѣвой стороны. Если оппозиція станетъ высылать на трибуну такіе таланты, то едва-ли много успѣетъ она въ палатѣ.

Кому не памятенъ какой-нибудь осенній вечеръ, когда, бродя межъ виноградниками, видишь внизу туманистое озеро? Темнѣе и темнѣе ложатся тѣни, сѣрѣе и сѣрѣе становятся окраины воды, исчезая отъ глазъ. Вдругъ съ противоположнаго берега, изъ сада, гдѣ празднуютъ сборъ винограда, подымается огненная струя ракеты. Яркій, свѣтлый шаръ распадается на тысячи сверкающихъ искръ: кроткимъ, магическимъ свѣтомъ освѣщается вся окрестность. Снова видишь и деревья, и горы, и зеркало озера; мгновеніе очаровательное—этотъ кроткій, яркій свѣтъ, прорѣзывающій мракъ.

Таково было расположеніе собранія, когда началъ всходить на трибуну одинъ ораторъ, котораго я постоянно наблюдалъ во все продолженіе засѣданія. Никто не указалъ мнѣ на него, и, однакожь, кажется, я отыскалъ бы его между тысячами. Въ лѣвомъ центрѣ, тремя скамьями сзади министровъ, рядомъ съ полковникомъ Нейлемъ сидѣла маленькая фигурка съ рѣзкими чертами лица, напоминающими Наполеона. Черты лица юношескія,—волосы сѣдые. Постоянно усмѣхался, этотъ депутатъ часа уже три вертѣлся на своемъ мѣстѣ, качая въ воздухѣ свои коротенькія ножки. По-временамъ, саркастическій взглядъ на полковника Нейля, легонькое слово, но скромно, осторожно-сказанное; онъ не разговаривалъ безпрестанно и безъ достоинства, какъ прочіе депутаты: по-временамъ онъ что-то отмѣчалъ у себя, записывалъ. Видно было, что онъ безпрестанно соображалъ, обдумывалъ, внутренно встревоженный:—это былъ какой-то сосредоточенный въ себѣ отдѣльный маленькій міръ. Рѣдкій депутатъ, проходя мимо, не жалъ руки этого маленькаго человѣка. Онъ радушно отвѣчалъ на всякій привѣтъ, поправлялъ очки, усмѣхался на ропотъ, на шумъ, на одобрительныя восклицанія, и казался какою-то замкнутою въ себѣ нейтральностію; словно часы, привыкшіе бить; но ихъ забыли завести и они стоили. Вдругъ эти часы получили жизнь, зашумѣли, завертѣлись, застучали. Корсель дочитываетъ послѣднюю страницу своего манускрипта: маленькій ораторъ всталъ, опустивъ глаза, проходитъ между скамьями,—и стоитъ на трибунѣ, изъ-за огородки которой едва выставляются его плечи и голова. Это—Тьеръ.

Къ первымъ законамъ парламентскаго ораторскаго искусства при-

надлежитъ то, чтобъ не слишкомъ рано произнести слово: «Messieurs». «Messieurs», произнесенное въ шумѣ собранія, ожидающаго услышать что-нибудь значительное, можетъ испортить всю рѣчь. Повторить «Messieurs»—значитъ ослабить ожиданіе. Надобно дѣлать такъ, какъ это сдѣлалъ теперь Тьеръ. Онъ далъ собранію время приготовиться къ нему; онъ далъ время всякому болтуну высказать своему сосѣду свои предположенія на счетъ того, о чемъ станетъ теперь говорить Тьеръ. Онъ ждалъ полныя три минуты, пока все утихло—и стало такъ тихо, что можно бы было слышать біеніе сердца въ груди Гизо. «Messieurs!..» долгая пауза, «je ne crois pas»,—опять пауза; мнѣ есть время вслушаться въ органъ Тьера. «Je ne crois pas que le moment «soit bien choisi, pour traiter l'ensemble de la question d'Afrique. «Dans ce moment ont fait la guerre, on la fait avec activité, avec «habilité. J'espère qu'elle aura les resultats heureux, que nous devons «en attendre». Иронческое «j'espère!» Все улыбнулось,—Тьеръ усмѣхается. «Je viens uniquement signaler à la Chambre un point «important et d'après l'opinion unanime de tous ceux, qui se sont «occupés de la question afriquaine, du point le plus important peut «être, — le port d'Alger»... Всеобщее вниманіе; всеобщее движеніе. Тьеръ оборачивается въ сторону; даетъ палатѣ время сердиться или радоваться,—выпиваетъ стаканъ сахарной воды; потомъ снова обращается къ лѣвой сторонѣ и начинаетъ: «toutes les opinions»... Но я не буду слѣдовать за всею его рѣчью, а изложу здѣсь только ея общее впечатлѣніе.

Разумѣется, по одному уже росту славнаго оратора можно предположить, что органъ его очень—высокъ. У Тьера въ первыя минуты рѣчи голосъ имѣетъ непріятно-звучащую фистулу. Дискантъ мальчика старъ передъ голосомъ Тьера. Съ давнихъ временъ знаменитѣйшіе актеры и ораторы боролись съ своими природными средствами. У Тьера органъ не только непріятно высокъ, но еще и нечистъ, хрипловатъ. Дыханіе у него одышливо. Горловые органы тѣсны и лишь съ усиліемъ и трудомъ издаютъ изъ себя звукъ. Тутъ ужь невозможны переливы отъ высшихъ тоновъ къ низшимъ, негдѣ пропетекать источнику, стремящемуся изъ грудной скалы. Тутъ нѣтъ возможности живописать страсти, возвышать и понижать голосъ. Здѣсь съ большимъ трудомъ тянется одна и та же сухая, жесткая нить, одинъ и тотъ же токъ, и тотъ даже иногда совершенно теряется въ хрипловатости и простудной сипотѣ. Всякую минуту боишься, что этотъ разбитый органъ истощится. Стереотипная усмѣшка этихъ губъ вѣетъ какою-то скорбію: мысль, страсть, талантъ,—не могутъ

такъ, какъ хочется имъ, пробиться сквозь органъ. И однакожь, этотъ разбитый инструментъ не разлаживается. Хриплый съ самыхъ первыхъ словъ, Тьеръ можетъ говорить нѣсколько часовъ сряду—и нисколько не становится охриплѣе. Постепенно привыкаешь къ этой монотонной фистулѣ,—даже болѣе, наконецъ находишь ее мелодическою. Одухотворенная мысль сообщаетъ этимъ хриплымъ звукамъ какое-то высшее благозвучіе. Дивный даръ свободнаго слова преобращаетъ наконецъ этотъ хрипъ въ пѣніе.

Тайна этого чарующаго дѣйствія тьеровой рѣчи заключается въ импровизаціи. Слова свободно льются за мыслями: нѣтъ ни въ чемъ ни малѣйшей изысканности, — все выходитъ само-собою. Его часто прерываютъ, но каждый перерывъ сообщаетъ новую красоту его изложенію: не смущаясь нисколько, вплетаетъ онъ отвѣтъ въ послѣдовательность своей рѣчи. Мгновенно готовый отвѣчать на все, онъ умѣетъ все тотчасъ разрѣшить. Иное, безъ всякаго педантства, объявляетъ онъ маловажнымъ. Онъ не считаетъ особенно нужнымъ опираться на цифры, но не даетъ ни въ чемъ запутать себя, оспорить,— а главное—не обнаруживаетъ ни малѣйшей раздражительности. Есть иные широковѣщательные ораторы, которыхъ противорѣчіе разраздражаетъ, которые съ судорожнымъ жаромъ начинаютъ метать свои карты и грубостями отвѣчать на противорѣчія. Тьеръ постоянно сохраняетъ одинаковое добродушіе. Онъ не теряетъ своего равновѣсія даже и тогда, когда все подымается противъ него. Спокойно складываетъ онъ тогда руки, прохаживается вправо и влѣво, пьетъ воду, усмѣхается и ждетъ, пока палата соблаговолитъ снова слушать его. Даже и побѣжденный не оставляетъ онъ трибуны безъ рѣзкаго впечатлѣнія на палату, и впечатлѣніе это тѣмъ вѣрнѣе, что оно произведено простыми, естественными средствами. Какъ скоро мысль, вопросъ исчерпаны, Тьеръ перестаетъ говорить: если ему нечего сказать,—онъ умолкаетъ. Тьеръ не дѣлаетъ приставныхъ эпилоговъ, заключительныхъ хвостовъ, но тотчасъ же снова садится на свое мѣсто,—спокойно, безъ всякой перемѣны въ лицѣ, развѣ одинъ только щеки нѣсколько разгорятся у него.

«Тьеръ говорилъ объ алжирской гавани. Онъ доказывалъ необходимость начать упроченіе африканскаго завоеванія съ гавани Алжира. Видно было, что ему, какъ бывшему министру, извѣстны были всѣ акты, касающіеся этого предмета. Рѣчь его со всѣми ея гидравлическими, военными и механическими подробностями, впослѣдствіи была осмѣяна министерскими журналами,—но она произвела сильное впечатлѣніе. Тьеръ былъ полнымъ властелиномъ этой минуты. Онъ

сошелъ съ трибуны съ большою нравственною побѣдою надъ своими противниками. Они предстояли вялыми и медленными,—а онъ ореоломъ, какъ человѣкъ дѣла.

«Обвиненія министровъ въ вялости и бездѣйственности не должны были остаться безъ отвѣта. Молчать послѣ такого напора фактовъ, именъ, цифръ — было бы паденіемъ. И вотъ встаетъ колоссальный ростомъ герцогъ Домнатскій. Сультъ съ достоинствомъ взошелъ на трибуну и началъ въ гладкихъ, но энергическихъ и чрезвычайно страстныхъ словахъ свою краткую защиту. Замѣтно было въ немъ, въ старомъ воинѣ, какъ тяжела ему была зависимость отъ языка адвоката. Привыкшій видѣть военное послушаніе, онъ, кажется, взорвалъ бы лучше петардами скамьи своихъ противниковъ, нежели противоставилъ бы здѣсь слова словамъ. Раздражительная, ослабѣвшая старость придавала ему что-то враждебное и злое. Сердито вытягивалъ онъ, въ продолженіе четырехъ часовъ, пока продолжалось бурное засѣданіе, свои длинныя ноги, приглаживалъ сѣдые усы, холодно и равнодушно слушалъ, что иногда шептали ему Гюманъ, Вильменъ, Гизо. Тьеръ — его особенная антипатія: этотъ Тьеръ, съ которымъ онъ прежде былъ министромъ, волновалъ всю его угрюмую раздражительность. Сультъ говоритъ разстановисто, ударяя на каждомъ словѣ, съ улыбкою произнося каждый изъ своихъ доводовъ: «Я могу «увѣрить господина Тьера, что всѣ его обвиненія не имѣютъ осно- «ванія. Изъ двухъ проектовъ я удержалъ первый. Гавань быстро «приводится къ окончанію посредствомъ кредита, который утвердитъ «мнѣ палата. 900,000 франковъ потребую я и для будущаго года. «Если палата захочетъ дать больше — возьму съ удовольствіемъ». Эта иронія стараго солдата, произнесенная съ сухою миною, разсмѣшила палату. «Я хочу имѣть только 900,000 франковъ. Если «мнѣ палата дастъ 20 или 30 милліоновъ, то попрошу извиненія «въ томъ, что самъ не попросилъ ихъ».

При большомъ шумѣ сошелъ Сультъ съ трибуны. Тьеръ всталъ съ своего мѣста и съ увлеченіемъ отразилъ нѣкоторые изъ доводовъ его: «Въ Алжирѣ», сказалъ онъ: «выстроили прекрасную улицу,—а «не гавань. Постройка гавани идетъ медленно и вяло. Если мини- «стерство скажетъ, что она идетъ быстро, хорошо, я, пожалуй, по- «вѣрю этому». Эта иронія еще больше усилила шумъ. Тьеръ продолжалъ: «Палата и Франція поставлены мною въ извѣстность объ «алжирской гавани. Въ слѣдующее засѣданіе (послѣ новыхъ выбо- «ровъ) увидимъ, покажетъ-ли министерство на этой трибунѣ испол- «неніе своихъ увѣреній, своихъ словъ».

«Своихъ словъ?» сильно вскричалъ Сультъ. Длинная фигура быстро вскочила, какъ подстрѣленный олень. «Своихъ словъ? Что я говорю, «такъ-же вѣрно, какъ только можетъ быть вѣрнымъ то, что выходитъ изъ вашего рта!»

Преніе сдѣлалось личнымъ. Въ этихъ словахъ заключалась неукротимая ненависть, обнаруженіе множество тайнъ, разгадка безконечно запутанныхъ интригъ.

Тьеръ возразилъ. Сультъ еще отвѣтилъ жестко, лично раздраженный, со всею горячкою старости. Онъ заключилъ намекомъ на Англію: ибо безъ сомнѣнія къ Англіи относились эти слова, принятыя палатою съ энтузіазмомъ: «Nous sommes maitres chez nous, et nous n'avons pas besoin du consentiment des autres pour faire ce que nous voulons».

Засѣданіе достигло до своей высшей степени. Все, что послѣдовало за симъ, была одна только ошибка словъ. Берье требовалъ представленія документовъ о постройкѣ гавани. Тестъ, министръ публичныхъ работъ, снова говорилъ объ обоихъ проектахъ. Не скажу, чтобъ въ манерѣ г. Теста нашелъ я то достоинство, какое предполагаешь въ объясненіи министра. Въ вспыльчивой декламаціи, въ раздражительной стремительности, дошелъ онъ наконецъ до личностей. «Господинъ Тьеръ хвалится тѣмъ, что онъ оставилъ намъ 100 метровъ «постройки въ алжирской гавани, но онъ намъ оставилъ еще болѣе— онъ намъ оставилъ укрѣпленія Парижа!» Тутъ уже невозможно было понять болѣе ни одного слова: все было въ волненіи. Вмѣсто «très-bien», которымъ будто-бы палата отвѣчала на эти слова,—какъ стоитъ это во всѣхъ министерскихъ журналахъ,— отвѣтомъ было всеобщее неудовольствіе. Неосторожно было со стороны Теста напомнить объ этомъ непопулярномъ завѣщаніи, оставленномъ управленіемъ Тьера. Грубое, неделикатное этихъ словъ заключалось въ тонѣ, въ манерѣ, съ какими Тестъ выговорилъ ихъ. Эта манера лишена была всякаго достоинства. При шумѣ и стукѣ сошелъ Тестъ съ трибуны. Кто-то еще хотѣлъ говорить, но не было никакой возможности понять его. Президентъ прекратилъ засѣданіе. Было слишкомъ 6 часовъ...»

Вотъ какъ описываетъ Гуцковъ домъ, гдѣ живетъ Жоржъ Зандъ:

«Кажется, всякій со мной согласится, что Жоржъ Зандъ занимаетъ высшее мѣсто между современными писателями Франціи. Дѣйствительно, для всякаго, даже для самыхъ противниковъ ея, должна быть въ высшей степени замѣчательна эта женщина, которая глубиною своихъ идей, поэзіею своего созерцанія, блескомъ изложенія— превосходитъ всѣхъ современныхъ писателей Франціи. Не одно толь-

ко изящество созданій ея привязываетъ къ ней—но эта безграничная преданность идеямъ, это пожертвованіе эгоизмомъ, общественнымъ мнѣніемъ — своимъ благороднѣйшимъ движеніемъ чувства. И какъ мнѣ не чувствовать къ ней влеченія,—мнѣ, котораго научила она вѣрить языку сердца!

«Жоржъ Зандъ ведетъ теперь самую уединенную жизнь. Она посвятила себя попеченіямъ о больномъ, много уже лѣтъ страждущемъ музыкантѣ Шопенѣ. Она боится неотвязчивости любопытства, которое хочетъ видѣть въ ней не дѣйствительное явленіе высшей, прекрасной природы, а одно лишь исключеніе. Въ особенности недовѣрчива она къ туристамъ. Въ грубыхъ карикатурахъ рисовали ее по стѣнамъ, не уважали ни тайнъ ея, ни довѣренности. Просили позволенія пріѣхать къ ней—и потомъ унижали ее въ книгахъ, обществахъ, въ путевыхъ запискахъ. Мнѣ называли двухъ нѣмецкихъ писателей, которые статьями своими глубоко оскорбили ее. Поэтому я не пойду къ ней—и прощусь, не увидѣвъ того, что здѣсь всего мнѣ дороже.

«Но хоть посмотрю мѣсто, гдѣ живетъ она; узнаю, куда устремляется взоръ ея, когда, изнуренная работою своего духа, она открываетъ окно, чтобъ освѣжить воздухомъ грудь. Я посмотрю домъ, гдѣ живетъ Жоржъ Зандъ. Это такъ близко отъ меня—Rue Pigalle № 16, недалеко отъ Notre Dame de Lorette. Иду. Парижъ около Rue Pigalle получаетъ иной видъ. Здѣсь я увидѣлъ, что загородные дома съ садами можно имѣть и въ самомъ Парижѣ... а вотъ и № 16. У меня забилось сердце. Большой, каменный, новый домъ съ садомъ назади. Но домъ запертъ. Мнѣ не удалось взглянуть даже на шторы оконъ ея.

«Къ-счастію увидѣлъ я на дверяхъ записку: Petit appartement à louer pour un garçon. Позвоню и сыграю маленькую комедію.»

Гуцковъ вошелъ въ домъ подъ видомъ желающаго нанять эту комнату, и между прочимъ спросилъ у женщины, которая показывала ее: «Кажется, здѣсь живетъ Жоржъ Зандъ?» «Въ павильонѣ, обращенномъ въ садъ.»—«А позвольте мнѣ посмотрѣть садъ.»

«Я сошелъ внизъ и взглянулъ въ маленькій садъ. Нѣсколько ильмъ, нѣсколько липъ, три, или четыре куртины для цвѣтовъ (это было въ мартѣ). Садикъ примыкаетъ къ другимъ садамъ, такъ-что изъ оконъ открывается широкій видъ. Птицы могутъ свободно летать сюда. Женщина, показывавшая мнѣ комнату, кажется, поняла то участіе, какое принималъ я въ этомъ мѣстѣ, и не мѣшала мнѣ долго оставаться въ саду. Шторы въ окнахъ павильона были спу-

щены. Тамъ обитало больное сердце. Я понялъ это уединеніе—среди шумнаго Парижа такой тихій, уютный уголокъ, гдѣ можно создавать, любить и презирать свѣтъ. Въ самомъ дѣлѣ, человѣкъ чувствуетъ въ себѣ больше нравственной силы, когда подкрѣпляетъ ее созерцаніемъ природы. Передъ лицомъ горъ, передъ моремъ, даже въ тихой тѣни деревъ, сквозь которыя пробивается кроткій свѣтъ мѣсяца, человѣкъ болѣе дерзаетъ быть человѣкомъ, нежели въ салонѣ, гдѣ господствуетъ злословіе. Стоя здѣсь, я лучше понялъ духъ, живущій въ сочиненіяхъ этой замѣчательной женщины, понялъ мужество противостоять суду свѣта,— понялъ, что есть такая близость къ возвышенному и вѣчному, которая научаетъ насъ забывать объ отчужденіи и клеветахъ людей.

«Я смотрѣлъ вокругъ, глубоко потрясенный въ душѣ своей. Я чувствовалъ, что даже и тѣ, которые не любятъ, преслѣдуютъ Жоржъ Зандъ — и они почтили-бы эту торжественную тишину, ее окружающую. Но что для нихъ было-бы дѣломъ одного любопытства, то было для меня предметомъ душевнаго размышленія (Andacht)...»

Однакожь, Гуцковъ не остался при рѣшеніи своемъ не видать Жоржъ Зандъ. Онъ былъ у нея впослѣдствіи. Чрезъ графиню д'А. просилъ у ней позволенія посѣтить ее. Вотъ записка, которою она отвѣчала ему:

«Вы всякій вечеръ найдете меня дома. Но если вамъ случится застать меня въ совѣщаніяхъ съ адвокатомъ, если принуждена буду оставить комнату,—вы не должны считать этого за неучтивость съ моей стороны. Я всякую минуту подвержена слѣдствіямъ процесса, который теперь веду съ издателемъ моихъ сочиненій. Вотъ вамъ черта нашихъ французскихъ правовъ, отъ которой долженъ краснѣть мой патріотизмъ. Я жалуюсь на моего издателя, который хочетъ тѣлесно принудить меня написать ему романъ по его вкусу, т. е. по его понятіямъ и убѣжденіямъ. Жизнь наша проходитъ въ печальныхъ необходимостяхъ и поддерживается только огорченіями и жертвами. Впрочемъ, вы найдете черты сорокалѣтней женщины, которая всю жизнь свою употребила не на то, чтобъ нравиться кротостію и тишиною, но чтобъ не нравиться своею прямотою и откровенностію. Если я и не понравлюсь вашимъ глазамъ, то попрошу васъ сохранить мнѣ въ вашемъ сердцѣ то мѣсто, которое вы отвели мнѣ. Я одолжена имъ любви къ истинѣ, страсти, которыя вы нашли въ моихъ литературныхъ опытахъ.»

Однажды вечеромъ пошелъ я къ ней. Въ небольшой комнатѣ (мы, нѣмцы, назвали бы ее кельею, французъ называетъ такую ком-

нату la petite chapelle), которая содержитъ въ себѣ едва десять квадратныхъ футовъ, сидѣла она у камина и занималась какимъ-то рукодѣльемъ. Противъ нея сидѣла дочь ея. Небольшое пространство было слабо освѣщено лампою, покрытою густо-матовымъ стекломъ. Свѣта только-что доставало для того, чтобъ освѣщать работу, которой занимались мать и дочь. Въ углу на диванѣ, въ глубокой тѣни сидѣли двое мужчинъ, которымъ, по французскому обычаю, она не представила меня. Они тихо разговаривали между собою, что еще болѣе увеличивало торжественную, тяжкую насмурность этой минуты. Сердце мое было сжато. Пламя изрѣдка пробѣгало по тусклымъ угольямъ камина. Я сѣлъ въ кресла.

—Простите мнѣ мою несвободу во французскомъ языкѣ. Я больше читалъ ваши сочиненія, нежели комедіи Скриба. У васъ выучиваешься молчаливому языку поэзіи, у Скриба разговорному.

— Какъ нравится вамъ Парижъ?

— Я нахожу его такимъ, какимъ ожидалъ найдти. Но для меня, конечно, новость такой процессъ, какъ вашъ. Какъ идетъ онъ? Горькая улыбка вмѣсто отвѣта.

— Что значитъ во Франціи принудить тѣлесно?

— Тюрьму.

— Но женщину не посадятъ въ тюрьму для того, чтобъ она написала романъ. А какіе принципы издатель вашъ называетъ своими принципами?

— Такіе, которые не согласны съ моими. Я для него стала слишкомъ демократическою.

— Хорошо ли расходится ваше «Revue»?

— Очень хорошо для новаго журнала. Именно Бюло (Buloz) издатель «Revue de deux mondes» хочетъ меня принудить написать для него романъ. Были вы во Французскомъ Театрѣ?

— Былъ, и больше не буду въ немъ, особенно не буду смотрѣть его трагедіи.

— Наша трагедія дѣйствительно очень устарѣла. Это однѣ преувеличенныя страсти, раздраженныя и напряженныя чувства. Рыцарская учтивость и любезность кажутся намъ теперь столько же смѣшными, сколько прежде казались удивительными французскій театръ въ совершенномъ упадкѣ. Только одни посредственные умы занимаются еще имъ. Между безчисленными пьесами нѣтъ ни одного явленія, которое долго сохранилось бы. Конечно, Скрибъ большой талантъ. Его пьесы прекрасны, но онѣ основаны на одномъ лишь минутномъ впечатлѣніи. Глубокаго значенія нѣтъ у него. Изъ всѣхъ

этихъ драматиковъ никто не попробуетъ вложить глубокій смыслъ въ свои произведенія».

Но мы не станемъ подробно излагать всего разговора ихъ, тѣмъ болѣе, что говоритъ одинъ Гуцковъ и говоритъ много вздора: отвѣты и вопросы Жоржъ Занда состоятъ большею частію изъ двухъ, трехъ словъ.

«Жоржъ Зандъ положила свое рукодѣлье, разгребла въ каминѣ огонь и зажгла одну изъ тѣхъ сигаретокъ, въ которыхъ больше бумаги, нежели табаку, больше кокетства, нежели emancipation.—Вы моложе, нежели я думала, сказала она и позволила мнѣ теперь въ первый разъ при свѣтѣ лампы взглянуть на лицо свое. Извѣстный портретъ похожъ, но оригиналъ далеко не такъ силенъ, не такъ полонъ, какъ на портретѣ. Аврора Д'Юдеванъ невысока, легка и уютна, гибка какъ газель: она гораздо худощавѣе и изнеможеннѣе, нежели сколько можно предполагать по тому портрету, гравированному точно съ мраморнаго бюста.

— Кто переводитъ меня въ Германіи?

— Фанни Тарновъ; но она свои переводы называетъ переработкою (Bearbeitung).

— Вѣроятно, она выбрасываетъ такъ-называемыя безнравственныя мѣста?

«Жоржъ Зандъ проговорила эти слова съ большою ироніею. Я ничего не отвѣтилъ, но взглянулъ на ея дочь, которая опустила глаза. Молчаніе, послѣдовавшее за этимъ, продолжалось только одну секунду, но эта секунда выражала чувство эпохи.

— Я былъ сегодня въ Палатѣ Депутатовъ, продолжалъ я;—видѣлъ эту борьбу жалкихъ страстей. Завтра сотня большихъ журналовъ будутъ съ важностію писать объ этой сценѣ, которая больше походитъ на сцены въ школьныхъ классахъ; цѣлыя колонны газетъ будутъ наполнены разсужденіями о нихъ. Какъ такая умная нація можетъ себѣ воображать, что ее считаютъ за умную, когда всякій день даютъ ей пережевывать это тощее кушанье, эти вѣчные вопросы: Гизо или Тьеръ, Тьеръ или Гизо? Неужели это прежія, достойныя нашего времени. Право, всѣ эти сотни газетъ не лучшее ли бы получили употребленіе, еслибъ Франція узнавала изъ нихъ объ умственныхъ и нравственныхъ успѣхахъ близкихъ къ ней народовъ и проч.

«Здѣсь въ первый разъ заблистали глаза Жоржъ Занда. Здѣсь мнѣ удалось уловить ихъ во всемъ ихъ блескѣ. Это была та сфера, въ которой развилось ея новое направленіе. «Да, да, именно такъ»!

сказала она. Самъ не знаю, почему я не воспользовался этою минутою взаимнаго сочувствія и не продолжалъ разговора...

«Когда я простился съ нею и вышелъ въ темную улицу, мнѣ казалось, что все это я видѣлъ во снѣ. Маленькая комната, тусклое освѣщеніе, безмолвная дочь, двѣ мужскія фигуры въ глубинѣ, эта темнота, эти паузы, этотъ перерывистый разговоръ! Но во всякомъ случаѣ, я имѣлъ болѣе, нежели чудесная женщина хотѣла мнѣ дать. Она ничего не хотѣла мнѣ дать. Она хотѣла только выполнить долгъ вѣжливости, и поставить меня въ невозможность употребить во зло эту вѣжливость. Она выдала себя холодною, недовѣрчивою. Въ ней обнаруживалось явное намѣреніе разочаровать меня. Но этотъ острый, холодный тонъ ея голоса—не былъ естественнымъ голосомъ ея сердца. Эта тихая, недобрая усмѣшка, которая всякому другому показалась бы бездушною (genüthlos), эти краткіе вопросы и еще болѣе краткіе отвѣты, это отклоненіе лица,—все это исполнило меня глубокимъ сострданіемъ къ сердцу, которое, вслѣдствіе горькихъ опытовъ, принуждено было въ этой холодности, въ этомъ отдаленіи и недовѣрчивости найдти себѣ ограду отъ злой соли, клеветы и искаженій. Какъ хотѣлъ бы я сказать геніальной женщинѣ: «Не опасайтесь! «Можно опасаться тѣхъ, которые насъ ненавидятъ,—никогда даже «тѣхъ, которые насъ любятъ; но никогда не должно опасаться тѣхъ, «которые насъ почитаютъ».

— Ну, что? спросили меня мои пріятели, которымъ было очень любопытно знать, какъ нашелъ я Жоржъ Занда; вы такъ же разочаровались въ ней, какъ и всѣ тѣ, которые видѣли ее?

— Нѣтъ, я не разочарованъ, отвѣчалъ я.—Правда, я нашелъ ее иною, нежели какъ думалъ. Но и такъ она обогатила меня однимъ взглядомъ въ душу человѣческую».

Вотъ какъ пишетъ Гуцковъ о свиданіи своемъ съ Гизо:

«Около круглаго, семейнаго стола, между дѣтьми и домашними друзьями, Гизо имѣетъ что-то задушевное, что-то патріархальное. Здѣсь я былъ не въ политическомъ Парижѣ, а въ педагогической Женевѣ. Вокругъ царствовала спокойная, но серьезная настроенность. Семейства, которыя пережили много несчастій, имѣютъ въ своей домашней жизни что-то мрачное, иногда какъ будто что-то священное. Отецъ его умеръ въ революцію, подъ сѣкирою гильотины. Можетъ быть, это воспоминаніе, которое каждый день поддерживается видомъ живущей у него его старой матери, многое объясняютъ и въ домашней жизни Гизо, и въ его политикѣ.

— Національнъ ли нѣмецкій театръ? спросилъ меня Гизо.

— Онъ былъ націоналенъ при Шиллерѣ, при Ифландѣ, Шредерѣ и Коцебу. Съ тѣхъ поръ принадлежитъ онъ Франціи, отъ которой мы теперь, однакожъ, стараемся освободить себя.

Я прежде очень любилъ театръ, и зналъ его, продолжалъ Гизо.—Но съ тѣхъ поръ, какъ принадлежу игрѣ міра—я потерялъ всякій смыслъ къ игрѣ театральной. Для того, чтобъ театръ имѣлъ значительное вліяніе и на народъ, надобно сдѣлать какъ можно дешевле мѣста. Въ Парижѣ хорошіе театры слишкомъ дороги. Вообще теперь какъ-то сцена теряетъ значеніе. Когда я, нѣсколько лѣтъ тому, былъ въ Англіи, то въ Эдинборгѣ на одной улицѣ нашелъ я семь театровъ. Въ послѣдствіи отъ всѣхъ ихъ остался только одинъ.

— Можетъ быть, замѣтилъ я: причина этому совершенный упадокъ искусства. Государство должно бы обращать на театръ такое же глубокое вниманіе, какое обращаетъ на духовное развитіе народа. Понятія нашего времени таковы, что это соединеніе уже не можетъ быть профанаціей.

Напротивъ, отвѣчалъ Гизо:—въ Парижѣ сдѣлали наблюденія, статистически доказавшія, что съ уменьшеніемъ посѣщенія театровъ увеличиваются преступленія. Если работникъ не идетъ въ театръ, пусть идетъ на балъ. Уединеніе и дурное общество въ долгіе вечера ведутъ къ преступнымъ дѣйствіямъ. Я не говорю уже о томъ, что хорошій народный театръ облагораживаетъ нравы.

«Завтракъ продолжался въ подобныхъ разговорахъ о театрѣ. Послѣ завтрака, Гизо пошелъ меня въ свой кабинетъ. Мы стали говорить о политикѣ.—Я всегда любилъ Германію и удивлялся ей, сказалъ Гизо.—Мои занятія привели меня съ раннихъ лѣтъ къ исторіи, литературѣ, къ учености нѣмцевъ. У меня былъ періодъ, продолжавшійся четыре года, когда я читалъ одни только нѣмецкія сочиненія, изрѣдка мѣняя ихъ на англійскія. Нѣмецкій національный характеръ для меня всегда былъ священнымъ. Въ сущности нѣмецкаго характера лежитъ что-то важное, благородное, что-то честное и простодушное. Сколько могъ я себѣ изъяснить политическій характеръ вашего народа, мнѣ казалось, что въ немъ соединены два элемента, двѣ стороны. Одна сторона движенія, прогресса. Въ васъ безпрестанная потребность нововведеній, въ васъ есть способность быстро прельститься новыми идеями, въ васъ есть стремленіе de marcher en avant, de marcher, comme vous l'appelez, vorwärts. Другой элементъ—стоячій, что то мечтательное, перѣнчивое, непрактическое. Это то самое и мѣшаетъ вамъ прилагать ваши идеи къ общественному благу. Впрочемъ, признаюсь вамъ, мнѣ въ Германіи, при

теперешнемъ ходѣ тамъ обстоятельствъ, многое чуждо, многое даже такъ странно, и проч.

«Въ глазахъ Гизо видно добродушіе, но въ то же время и строгость. Ростомъ онъ очень невеликъ, но во всей наружности его видны увѣренность и рѣшительность; почти безпрерывно держитъ онъ одну руку на груди, другую въ карманѣ панталонъ. Рѣчь его ясна и опредѣлительна. Онъ спокойно выслушиваетъ, добавляетъ, подобно учителю, слова другаго, если этотъ не довольно ясно можетъ выразить мысль свою, и потомъ уже выступаетъ съ своимъ отвѣтомъ, въ которомъ всегда есть что то непреложное судейскаго приговора, что то рѣзко опредѣлительное.

«Гизо воспитывался въ Женевѣ. Онъ протестантъ и имѣетъ въ себѣ нѣчто жестко-кальвинистское. Женевское воспитаніе производитъ гораздо болѣе воспитателей, нежели воспитанниковъ. Она рождаетъ большую правильность въ ежедневной жизни, большую самоувѣренность въ полученномъ образованіи. Въ Женевѣ все основываютъ на началахъ, принципахъ, и все сводится на нихъ. Ея многочисленное духовенство можно бы назвать протестантскими іезуитами: оно занимается воспитаніемъ, руководствуетъ семейства, правитъ кантономъ,—въ Женевѣ оно умѣетъ приводить всѣ явленія жизни въ непосредственную связь съ собою. Но по-временамъ сквозь эту нѣсколько душную атмосферу проблескиваетъ пламя мгновеннаго экстатическаго одушевленія. Иногда женевскія проповѣди, изъ сухихъ аналитическихъ понятій и толкованій, возвышаются до непосредственныхъ видѣній, и голосъ проповѣдника дрожитъ, глаза неподвижно уставляются, слушатели проливаютъ слезы. Женева представляетъ изъ себя особенный міръ въ наукѣ, искусствѣ и въ жизни. Гизо провелъ въ ней все время отъ казни своего отца, т. е. отъ 1794, до 1805 года, всего одиннадцать лѣтъ: а потому многое въ характерѣ его надобно объяснять изъ элементовъ, владычествующихъ въ Женевѣ.

«Въ 1805 году пріѣхалъ Гизо въ Парижъ. За завтракомъ онъ, между прочимъ, коснулся своего перваго пріѣзда въ Парижъ и съ большимъ добродушіемъ разсказывалъ о впечатлѣніи, какое сдѣлали на него парижскія улицы, ихъ шумъ и однообразіе при безпрерывной движимости. Гизо, теперешній министръ иностранныхъ дѣлъ, былъ въ 1815 году такъ бѣденъ, что принужденъ былъ для доставленія себѣ средствъ заниматься изученіемъ права, сдѣлаться домашнимъ учителемъ и составлять для книгопродавцевъ кой-какія компиляціи и переводы. Тогдашнее свое знаніе нѣмецкаго языка дока-

залъ онъ переработкою весьма умнаго замѣчательнаго сочиненія Рефуса (Rehfuss) «Картина Испаніи въ 1808 году». Цѣлью Гизо—было профессорство. Онъ наконецъ получилъ ее черезъ Роайе-Коллара, который, кромѣ этого, доставилъ ему въ 1814 году мѣсто при министерствѣ просвѣщенія. Съ этого времени вступилъ Гизо въ политическое поприще. Вскорѣ отказался онъ отъ своего мѣста въ министерствѣ, протестуя противъ политики и интригъ, издавалъ много брошюръ, въ которыхъ разсматривалъ и обсуживалъ вопросы того времени. Ученое обсуживаніе его названо было тогда въ шутку—доктринерскимъ. Отсюда и названіе доктринеровъ. Нѣсколько разъ лишаемъ былъ Гизо своей каѳедры исторіи. Не задолго до полиньякова министерства, избранъ былъ онъ депутатомъ. Гизо былъ въ числѣ тѣхъ 221 депутата, которые представили Карлу X объ опасностяхъ государства». Разговаривая съ Гуцковымъ, Гизо сказалъ о Тьерѣ: «Г. Тьеръ, мой неутомимый соперникъ, имѣетъ несчастіе, при всемъ талантѣ своемъ, оставаться лишь подражателемъ. То подражаетъ онъ Лудовику XIV, то якобинцамъ, то Директоріи, то Наполеону. При всемъ своемъ знаніи новѣйшей исторіи Франціи, онъ, кажется, при всякомъ затруднительномъ положеніи спрашиваетъ себя: какъ въ такомъ случаѣ поступилъ-бы Лудовикъ XIV, какъ поступила бы республика, какъ поступилъ бы Наполеонъ на его мѣстѣ»?

Говоря о парижскихъ театрахъ, Гуцковъ, между прочимъ, замѣчаетъ, по случаю представленія корнелева «Сида».

«Меня особенно поразила настроенность публики. Всякій политическій намекъ, всякое прекрасное мѣсто въ пьесѣ принимались съ энтузіазмомъ. Сильныя мѣста возбуждали всеобщее участіе. Многое, многое удивило меня! Я не люблю этого французскаго пафоса, не люблю этихъ лаконизмовъ, которые большею частію только громко звенятъ, а въ сущности очень обыкновенные. Когда Родригъ требуетъ отъ графа, чтобъ онъ бился съ нимъ, а онъ отклоняется, Лижье говоритъ:

«As tu peur de mourir?»

Лижье проговорилъ эти слова съ такою холодностью и презрительною насмѣшкою, что можно было его принять за Фукье-Тенвиля, желающаго представить какому-нибудь жирондисту сладость гильотины. Французы были внѣ себя отъ этого «as tu peur de mourir». Можетъ быть, они имѣли право прійдти въ восторгъ при воспоминаніи о своей исторіи, при воспоминаніи о кровавыхъ, страшныхъ

вещахъ, которыхъ не могли бы перенести они безъ мрачнаго, спокойнаго мужества смерти.

«При трехъ мѣстахъ, рукоплесканія были особенно значительны. Съ одушевленіемъ хлопали этимъ двумъ прекраснымъ стихамъ:

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.

«Еще сильнѣе было волненіе при стихахъ, когда король отклоняется вести войну, говоря: «Sortir d'une bataille et combattre à l'instant». Это движеніе ясно было противъ девиза теперешняго министерства: «миръ во что бы то ни стало».

Гуцковъ былъ и у Тьера: вотъ что онъ говоритъ о немъ:

«Безспорно, Тьеръ принадлежитъ къ замѣчательнѣйшимъ явленіямъ нашего времени—журналистъ, вынесенный революціею 1830 года на высшее политическое поприще, бывшій два раза первымъ министромъ одной изъ первыхъ націй. Для чувства нашего какъ-то особенно поразительно то, что Тьеръ обязанъ своимъ счастьемъ не одной счастливой звѣздѣ, по какому нибудь многообъемлющему великому своему генію, но только своему личному таланту, именно дару краснорѣчія. Признаюсь, я испугался этого открытія. Я видѣлъ палату, и убѣдился, что она au fond имѣетъ много размышляющей осторожности и доброй воли, что она не легкомысленно даетъ свои голоса, свои бѣлые и черные шары; но внѣшняя физіономія ея легкомысленна. Не мысль, не одушевленіе своимъ призваніемъ владѣютъ ею, но талантъ, хотя бы онъ былъ самый легкомысленный. Тьеръ сказалъ мнѣ: «Наша палата хочетъ, чтобъ ее занимали: эти люди никакъ не могутъ рѣшиться поскучать для общественнаго блага. Кто хочетъ имѣть на нее вліяніе, тотъ долженъ забавлять ее». И въ самомъ дѣлѣ, Тьеръ именно чрезъ то обладаетъ палатою, что забавляетъ ее. Палата сама знаетъ это и признается въ своей слабости къ своему любимцу. Она знаетъ, что Тьеръ имѣетъ слишкомъ живое воображеніе для полнаго, разсудительнаго государственнаго человѣка. Но она теперь уже не та въ отношеніи къ своему огненному, зоркому остроумному оратору, что была прежде, была подмостками его славы. Не геній перевелъ этого государственнаго человѣка изъ его пятаго этажа въ его теперешнюю блестящую Hôtel place St.-George, но талантъ его. Таланту во Франціи всегда счастливѣе, нежели генію, можетъ быть и вездѣ такъ.

«Тьеръ живетъ въ небольшомъ домѣ, выстроенномъ на манеръ виллы. Неизвѣстно, вслѣдствіе ли экономіи своей во время своихъ

министерствъ, вслѣдствіе ли плодовъ тѣхъ телеграфическихъ депешъ, за которыя въ первый разъ Тьеръ такъ сильно поссорился съ своимъ теперешнимъ смертельнымъ врагомъ Сультомъ, или вслѣдствіе большихъ суммъ за свою исторію революціи и давно обѣщанную исторію Наполеона, или богатства родственниковъ жены своей,—но дѣло только въ томъ, что Тьеръ вышелъ изъ министерства, не воротился уже снова въ пятый этажъ, а продолжалъ держать у себя открытый домъ. Почти всякій вечеръ принимаетъ онъ своихъ пріятелей. Минье каждый день у него. Жена его и мать съ большою граціею font les honneurs. Кто не хочетъ мѣшаться въ разговоры, часто очень горячіе, для того есть столъ съ англійскими альманахами и другой столъ со всѣми замѣчательными журналами, и съ тѣми, которые защищаютъ Тьера, и съ тѣми, которые нападаютъ на него. Одни только Débats, которые въ послѣдніе дни открыли необыкновенно рѣзкую полемику противъ бывшаго министра, пашелъ я сложенными такъ, какъ принесены они изъ типографіи. Этимъ Тьеръ показывалъ своимъ пріятелямъ, что онъ уже не читаетъ Débats.

«Хотя Тьеръ, занимаясь Наполеономъ и его исторіею, мало-помалу до того влюбился въ своего героя, что началъ подражать ему и былъ бы въ состояніи, въ случаѣ войны, отправиться въ армію и самъ принять надъ нею начальство, однакожъ, не смотря на все это, въ чертахъ его лица есть нѣкоторая родственность съ лицомъ Наполеона: онъ похожъ на Корсиканца. Форма головы и округленность подбородка совершенно сходны съ бронзовымъ Наполеономъ. Острый, соколиный взглядъ скрытъ очками. Волосы крѣпкаго и юношественнаго сорокалѣтняго человѣка уже посѣдѣли. Тьеръ такъ малъ ростомъ, что всего, когда съ кѣмъ говоритъ, долженъ смотрѣть вверхъ. Онъ всего больше любитъ садиться на ручку кресла, собираетъ вокругъ себя своихъ гостей, безъ всякой принужденности, весело слушаетъ ихъ разговоры. Тьеръ въ наружности ничего не принялъ министерскаго, ничего въ манерахъ своихъ не удержалъ министерскаго. Въ немъ вся его прежняя южная подвижность, простота «добраго малаго», добродушіе простолюдина. Его полюбишь именно потому, что онъ простъ и натуралъ.

— Тема вашей вчерашней рѣчи объ алжирской гавани, сказалъ я ему:—интересуетъ меня мало. Я удивлялся только вашей методѣ изложенія, вашему ораторскому таланту. Правда, сочлены ваши облегчаютъ его для васъ. Я никогда не слыхалъ, чтобы такъ дурно говорили, какъ говорилъ вчера вашъ предшественникъ, г. де-Корсель.

Не понимаю, какъ человѣкъ съ чувствомъ собственнаго достоинства можетъ всходить на трибуну и говорить рѣчь, которая принимается съ всеобщимъ равнодушіемъ, безъ самаго малѣйшаго признака малѣйшаго вниманія!

— Эти люди, отвѣчалъ Тьеръ:—говорятъ свои рѣчи не для палаты, а для своихъ избирателей. Избиратели читаютъ рѣчи въ журналахъ и очень счастливы, что послали отъ себя такого талантливаго депутата.

— Я удивился спокойствію, съ какимъ вы выслушивали возраженія и перерывы.

— Этому выучиваешься, будучи министромъ. Кромѣ того, надобно еще привыкнуть говорить парламентски. Эти топанья и крики—пустой вѣтеръ. Кто остается спокойнымъ и усмѣхается на нихъ, тотъ владычествуетъ надъ ними. Палата то же, что и всякая масса. Въ ней столько же дѣтскаго, какъ и въ театральной публикѣ. Самыя прекрасныя вещи, дурно сыгранныя, освистываются. Всѣ эти господа—очень умные законодатели, однакожь, при всемъ томъ, имѣютъ всѣ недостатки, свойственные партеру. Впрочемъ, чтобъ доставить себѣ въ палатѣ тишину, я употребляю вотъ какое средство: я говорю какой-нибудь пустой парадоксъ; при этомъ шумъ усиливается до высшей степени; я между тѣмъ отдыхаю:—но такъ какъ всякому любопытно узнать, какъ стану я доказывать свое положеніе, то шумъ тотчасъ же утихаетъ, и въ палатѣ становится тише прежняго.

— Нѣмецкій языкъ, замѣтилъ я Тьеру, къ сожалѣнію, очень неловокъ для краснорѣчія. Англійскій языкъ такъ естественъ, какъ только страсть можетъ быть естественна. Французскій языкъ—языкъ разговора, общества, языкъ изящнаго выраженія. Нѣмецкій языкъ, какъ онъ свободно и прекрасно ни льется у нашихъ поэтовъ, для обыкновеннаго употребленія слишкомъ отвлеченъ; онъ ничего не выговариваетъ прямо и просто, онъ захватываетъ такъ много сторонъ, онъ слишкомъ условный языкъ для того, чтобъ быть совершенно языкомъ ораторскимъ. Точно то же и съ нашимъ историческимъ стилемъ.

— Вы имѣли бы, отвѣчалъ Тьеръ—и историческій стиль и языкъ краснорѣчія, еслибъ въ Германіи совершенно было развито общественное устройство. Исторически писать можно только тогда, когда можно дѣлать исторію. Ученый можетъ только прекрасно собрать историческій матеріалъ, но разобрать его, критически анализировать, представить можетъ лишь такой ученый, который вмѣстѣ и государ-

ственный человѣкъ. Макіавель, де-Ту, были государственными людьми, поэтому у нихъ и историческій стиль».

«Тьеръ любитъ больше говорить самъ, но часто даетъ говорить и другимъ. Когда онъ слушаетъ, молчитъ, всѣ черты его говорятъ. Видишь ясно, что онъ вдумывается. Всѣ пружины его ума въ движеніи. Всѣ острыя, угловатыя черты его насмѣшливаго (caustique) лица сжимаются въ сардоническую усмѣшку; у него вертится на языкѣ что-то, что онъ намѣренъ сказать, но онъ еще молчитъ, потому что это что-то еще не готово. Его безмолвныя минуты иногда краснорѣчивѣе говорящихъ.

«Способъ излагать у Тьера наивенъ, остроуменъ и исполненъ фантазіи. Онъ не выговариваетъ тотчасъ готовыхъ мыслей, но принадлежитъ къ тѣмъ діалектикамъ, которые вслухъ формируютъ свои мысли. Цвѣтистое, живое изложеніе происходитъ отъ его созерцанія. Онъ говоритъ, какъ-бы слѣдуя внутреннему, неодолимому влеченію. Онъ воплощаетъ себѣ свои понятія. Тьеръ такъ же силенъ въ конкретномъ, какъ Гизо въ отвлеченномъ.—Разговоръ коснулся Наполеона.

— Въ Домѣ Инвалидовъ, сказалъ Тьеръ,—хотятъ поставить статую Наполеона, на лошади, конную статую, Наполеона въ большой мантіи, въ печальной мантіи,—Наполеона, какимъ онъ никогда не былъ, какимъ никогда не жилъ въ народѣ и никогда жить не будетъ. Всегда мнѣ были смѣшны эти статуи королей въ большихъ орнаментахъ. Идетъ ли это къ Наполеону? Наполеонъ не нуждается ни въ какомъ идеализированіи. Всякое время имѣетъ свой собственный костюмъ, и это всегда прекрасно, потому что истинно. Что Наполеону дѣлать съ этою большою мантіей? Людовикъ XIV идеализированъ. Смѣшно! Я все воображаю этихъ пастушескихъ королей нашей трагедіи и вокругъ нихъ дикихъ женщинъ Расина. Корнеля, какъ тамъ ихъ зовутъ? Я всѣхъ ихъ забылъ. Мероны, Медеи и... Наполеонъ долженъ стоять между своими инвалидами такъ, какъ онъ командовалъ ими. Чего они хотятъ? Развѣ этотъ костюмъ не живописенъ, не пластиченъ?—Шляпа, коллетъ, верхній сюртукъ, ботфорты. Развѣ это не живописно, не пластично?! Что въ этой длинной мантіи съ хвостомъ, о который спотыкаются? Какое намъ дѣло до эстетики съ ея ученьемъ располагать складки? Наполеонъ былъ дѣйствительно, а что было дѣйствительно, то не нуждается быть идеаломъ—Наполеону не нужно идеализированіе, художествъ».

Повторяемъ, книга Гуцкова, не смотря на ограниченный взглядъ и понятія его, написаны живо; а занимательность ея происходитъ отъ ея предмета.

ОБЪ УПОТРЕБЛЕНІИ РОЗЫ У ДРЕВНИХЪ.

Die Rose, mit besonderer Rücksicht auf deren Kultur im Altertum. Von Wüstermann.

Изъ всѣхъ цвѣтовъ нашего сѣвернаго полушарія роза безспорно есть самый лучшій, изящный, самый великолѣпный цвѣтокъ. Не даромъ пользуется онъ особеннымъ расположеніемъ поэтовъ. Въ самомъ дѣлѣ, трудно во всемъ растительномъ царствѣ найти цвѣтокъ, который-бы подобно розѣ могъ служить такимъ изящнымъ символомъ и рдѣющей нѣги страсти, и дѣвственному пурпуру стыдливости—и все это въ соединеніи съ самымъ обаятельнымъ ароматомъ. Впрочемъ, говоря вообще, наше время очень равнодушно къ красотѣ, разлитой въ произведеніяхъ природы: она сдѣлалась для насъ какимъ-то книжнымъ чувствомъ, идеальнымъ вздоромъ, о которомъ мы предоставляемъ говорить однимъ поэтамъ. Да и тѣхъ еще презираемъ за это. Мы знаемъ, что изъ красоты природы, которой восхищается ихъ праздное воображеніе, нельзя сдѣлать никакого полезнаго употребленія...

Намъ теперь даже какъ-то трудно повѣрить, что было такое время, что былъ такой народъ, для котораго красота разлитая въ природѣ была не пустымъ словомъ, какъ теперь для насъ, а самымъ серьезнымъ и глубокимъ чувствомъ, которое народъ этотъ вносилъ во всѣ свои религіозныя понятія и представленія. Только греческій народъ имѣлъ даръ воплощать свои религіозныя понятія въ такіе обаятельно-изящные образы, что они до сихъ поръ неотразимо дѣйствуютъ на всякій умъ, одаренный фантазіею, на всякое поэтически чувствующее сердце. Какое-то особенное, необыкновенное ощущеніе охватываетъ душу, когда вдумываешься въ эти глубокомысленные миѳическіе образы, исполненные граціи и идеальной человѣческой красоты. Все, чѣмъ волнуется наша душа, все, что ощущаетъ человѣческое сердце въ любви, въ гнѣвѣ, въ обожаніи, въ преданности,—весь этотъ маленькій, замкнутый въ насъ міръ—отразился въ величавомъ миѳологическомъ мірѣ въ свѣтлыхъ, возвышенныхъ, идеально-изящныхъ образахъ. Самый адъ съ его подземными божествами проникнутъ былъ красотою: не отвращеніе возбуждали его мстящія божества—страшныя Эринніи,—а благоговѣйный ужасъ; богини Судьбы и Смерти (Моиры) изображались величаво-прекрасными женщинами

и даже самая Смерть представлялась не отвратительнымъ скелетомъ, а въ видѣ прекраснаго юноши, тихо опускающаго факель свой... Понятно, что только въ такомъ народѣ могъ Сократъ молить боговъ о ниспосланіи ему высочайшаго дара — «быть внутренно прекраснымъ».

Грековъ можно назвать самымъ религіознымъ народомъ, религіознымъ въ томъ смыслѣ, что ихъ миѳологическія понятія были совершенно слиты съ ихъ жизнію и дѣйствіями. Не зная ихъ миѳологіи — почти нѣтъ возможности понять ни ихъ жизни, ни ихъ искусства. Не только каждое явленіе въ природѣ было у нихъ непремѣнно связано съ исторіею какого-нибудь божества, или было его прямымъ дѣйствіемъ, но почти всѣ сколько-нибудь замѣчательные цвѣты и растенія имѣли каждое свое миѳологическое происхожденіе, а вслѣдствіе этого и свое символическое значеніе въ искусствѣ. Недавно одинъ нѣмецкій профессоръ, Диссенъ, издалъ книгу, въ которой собралъ всѣ мѣста изъ греческихъ и римскихъ поэтовъ, гдѣ роза служитъ предметомъ или образа, или сравненія. Но мы, боясь наскучить читателямъ, не станемъ слѣдовать за ученымъ авторомъ въ его розысканіяхъ, тѣмъ болѣе, что, не смотря на все его трудолюбіе, употребленіе розы въ поэзіи оказалось весьма однообразнымъ. Мы ограничимся только указаніемъ на нѣкоторыя миѳологическія представленія, съ которыми древніе соединяли происхожденіе розы и на ту страстную любовь къ этому цвѣтку, какая господствовала у Римлянъ.

У Грековъ роза была цвѣтокъ граціи и юности, символъ любви и плодородія въ природѣ; цвѣтокъ радости и наслажденія. По этому посвящена она была Афродитѣ (Венерѣ), съ понятіемъ о которой соединялась у Грековъ вообще вся растительная жизнь земли. Афродита была богиня садовъ, цвѣтовъ, луговъ; прекрасная богиня весны и весеннихъ наслажденій, богиня чувственной прелести и любви. Преимущественно была посвящена ей весна и именно апрѣль мѣсяцъ со всѣми цвѣтами и растеніями, цвѣтущими весною, и особенно мирты и розы. Ими увѣнчанною изображалась всегда Афродита, какъ цвѣтами ея лучшаго, любимѣйшаго времени года. Въ Апрѣлѣ орошается земля внезапными и быстро проходящими дождями; влажная почва и теплое время особенно способствуютъ проявленію Афродиты; тогда вѣетъ тихій Зефиръ, Гера (земля) облекается въ поясъ Харитъ, данный ей Афродитою, и празднуетъ съ Зевсомъ свое супружество. У древнихъ поэтовъ было любимою темой описывать могущество и сладость любви въ весеннюю пору. Быстро

разливается «весенняя жажда» во всѣхъ созданіяхъ, и всѣхъ сильнѣе ощущаетъ ее сама богиня, предаваясь наслажденіямъ съ своимъ возлюбленнымъ Адонисомъ. Рощами и лугами идетъ она весною къ своему возлюбленному и всѣ звѣри ласкаясь слѣдуютъ за нею, предаваясь сладостному весеннему стремленію. Поэтому и всѣ главные праздники Афродиты праздновались весною. Всѣ они имѣли одинаково весенній характеръ, праздновались въ рощахъ, въ цвѣтахъ, въ танцахъ и всѣ сопровождались необузданными чувственными наслажденіями. Особенно знамениты были эти праздники въ Пафосѣ, на островѣ Кипрѣ, гдѣ въ то же время праздновали и рожденіе самой Афродиты изъ моря, «дышащаго любовію».

Во всѣхъ древнихъ религіяхъ, гдѣ праздновалось весеннее оживленіе земли, празднества эти сопровождались величайшею необузданностью наслажденій. Въ противоположность этимъ весеннимъ восторгамъ—чрезмѣрною скорбію встрѣчали наступленіе зимняго времени, обрывающаго цвѣты и плоды и лишающаго поля веселой одежды ихъ. Вездѣ въ поклоненіи Афродитѣ видны самыя скорбныя изъявленія этой печали: она выразилась въ миѳѣ о смерти прекраснаго Адониса. Во всѣхъ древнихъ религіяхъ миѳъ этотъ и обряды, которыми сопровождались похороны Адониса, очень сходны между собою. Миѳъ говоритъ, что Адонисъ, возлюбленный Афродиты, былъ прекрасный юноша, охотившійся по горамъ и лѣсамъ за дикими звѣрьми, что кабанъ растерзалъ его; съ плачемъ и рыданіями всюду ищетъ его Афродита, наконецъ находитъ обезображенное тѣло его и не можетъ разстаться съ нимъ. Боги, сжалясь надъ ея скорбію, положили, чтобы Адонисъ проводилъ половину года въ подземномъ мірѣ, въ Аидѣ, а другую половину на землѣ съ Афродитою. Поэтому только весной и лѣтомъ можетъ Адонисъ наслаждаться сладостнымъ сіяніемъ солнца, прекраснымъ небомъ и благами земной жизни: когда наступаютъ дожди и осень — Адонисъ долженъ снова возвращаться къ мертвымъ и ждать тамъ своего возврата къ жизни на землѣ. На всемъ Востокѣ, особенно въ Александріи, съ большою торжественностію совершали похороны Адониса: сначала оплакивали его исчезновеніе, искали его, наконецъ находили его мертвое тѣло, воплями и разными обрядами оплакивали его смерть, носили въ процессіи его изображеніе и проч. Печальное торжество оканчивалось утѣшительными криками: Адонисъ живъ и снова явится къ намъ! Въ другихъ мѣстахъ въ память и въ знакъ смерти Адониса носили по улицамъ самые нѣжные цвѣты, какъ символъ быстро преходящей прелести лѣта и жизни, и бросали ихъ потомъ въ воду. Вездѣ раз-

давался плачь по исчезающей красотѣ жизни, тоскливый страхъ неотразимой смерти, которую уподобляли Зимѣ; отчаяніе утѣшалось только надеждою на возвратъ весны, на возвратъ Адониса. Безъ него и сама Афродита уже переставала быть прежнею свѣтлою, сіяющею богинею; она представлялась печальною, закрытою покрываломъ, даже умершею. Ей на могилахъ приносили жертвы. На это время она сходитъ въ Аидъ, въ подземный міръ, къ своему возлюбленному, чтобы вмѣстѣ съ нимъ весною снова возвратиться на землю...

По господствовавшему повѣрью въ древней Греціи, роза выросла изъ крови, которая вытекла изъ раны Адониса, а изъ слезъ оплакивавшей его Афродиты, выросъ Анемонъ. Впрочемъ, по другимъ ходившимъ въ народѣ сказаніямъ, роза въ то время уже существовала, но только цвѣтъ ея былъ бѣлый и безъ запаха, а приняла она розовый цвѣтъ и исполнилась своего сладкаго аромата отъ того, что когда Афродита уколола себѣ ногу о шипы ея—нѣсколько капель ея божественной крови упали на кустъ розъ. Было и еще сказаніе, по которому алый цвѣтъ свой получила роза отъ того, что Эросъ пролилъ на нее нѣсколько капель нектара. Этотъ первоначальный богъ любви, Эросъ, только у позднѣйшихъ греческихъ поэтовъ обращенъ былъ въ сына Венеры и сдѣлался тѣмъ Эротомъ, Амуромъ и Купидономъ, какимъ вообще теперь понимаютъ его. Въ сущности Эросъ (любовь) былъ однимъ изъ самыхъ довременныхъ боговъ. Гезіодъ, разсказывая о происхожденіи міра, говоритъ, что вначалѣ владычествовалъ Хаосъ и все облечено было Ночью и Тьмою. Но изъ Хаоса возникъ сіяющій Эросъ, свѣтъ міра, все волбуждающая, все живящая Любовь и съ возникновеніемъ Эроса началось твореніе. И такъ вообще роза у Грековъ была цвѣткомъ любви, но вмѣстѣ съ тѣмъ она была посвящена также и Діонисію (Вакху), который, по греческимъ понятіямъ, былъ не однимъ только божествомъ вина и вакхическаго одушевленія, но богомъ всей цвѣтущей природы и жизненной силы Земли. Какъ символъ тихой прелести, роза была также цвѣткомъ Харитъ (грацій), чистѣйшихъ богинь всякой прелести, богинь веселости и граціи, вѣчно танцующихъ, поющихъ, игрявыхъ, неразлучныхъ спутницъ Афродиты и всего прекраснаго. Кромѣ всего этого, роза была еще символомъ скромности и молчаливости. Подобно тому, какъ листочки полной розы, постепенно сжимаясь вокругъ сердцевины, скрываютъ ее отъ глазъ,—такъ, думали Греки, слово, довѣренное другу, должно оставаться глубоко скрытымъ въ сердцѣ его. Поэтому розу считали символомъ молчаливости и она посвящена была богу молчанія Гарпократу.

Но довольно о миѳологическомъ значеніи розы, обратимся теперь къ житейскому ея употребленію у Римлянъ. Съ самыхъ давнихъ поръ роза была извѣстна Римлянамъ. Какъ кажется, она въ большомъ изобиліи росла на островѣ Родосѣ; даже полагаютъ, что самый корень названія Родоса происходитъ отъ розы. Впослѣдствіи распространилась она по всѣмъ странамъ, завоеваннымъ Римлянами, и одинаково хорошо росла въ Африкѣ, Азіи, Италіи и Испаніи. Что касается до различныхъ породъ розъ, то вообще древніе знали ихъ весьма немного въ сравненіи съ нами. Судя по ихъ описаніямъ роста, цвѣта и запаха розъ, видно, что они знали только четыре породы ихъ, которыя и до сихъ поръ ростутъ въ Греціи, именно: Rosa cynosbatus, Rosa canina, Rosa pimpinaellifolia и Rosa gallica или центифольная, которой Плиній насчитывалъ до 10 видовъ. Самою древнею породой розъ считали бѣлую розу; кромѣ бѣлой, знали еще свѣтло-желтую, темно-желтую, розовую и ярко-пунцовую. Въ Италіи самыя раннія розы цвѣли въ Кампаньи, послѣ нихъ цвѣли милезскія, позже всѣхъ цвѣли розы въ Пренестѣ. Кароагенскія розы имѣли то преимущество, что цвѣли каждый мѣсяцъ. Самая простая роза была пятилепестная, но самою любимою была разумѣется центифольная; въ Кампаньи росла она въ дикомъ состояніи. Самыми красивыми розами считались тѣ, которыя росли въ Пренестѣ и въ Кампаньи, но по запаху особенно цѣнились розы мальтійскія. Для приготовленія духовъ и розоваго масла преимущественно употреблялась порода розъ, росшая въ Киренѣ. Но всѣхъ славнѣе были розы Пестума, до сихъ поръ знаменитаго своими величавыми развалинами древнихъ храмовъ (въ Салернскомъ заливѣ близъ Неаполя). Тамъ цвѣли онѣ два раза въ годъ и росли въ величайшемъ изобиліи.

Римляне умѣли выводить розы изъ сѣмянъ; имъ также извѣстна была прививка хорошихъ породъ къ дикимъ стволамъ и обрѣзка, усиливающая растительную силу. Въ садахъ ихъ розы сажались или отдѣльными кустами, или большими группами; бывали сады, усаженные сплошь одними только розами, и вѣроятно большею частью бывало такъ, если принять въ соображеніе страстную любовь Римлянъ къ этому цвѣтку, и его чрезмѣрное употребленіе у нихъ. Для усиленія запаха розъ Римляне совѣтовали въ сосѣдствѣ ихъ сажать чеснокъ; кромѣ того, замѣчали они, что розы, растущія на сухихъ и солнечныхъ мѣстахъ, бываютъ душистѣе.

Въ римскихъ земледѣльческихъ сочиненіяхъ уходъ за розами описанъ подробно. Въ февралѣ начинали ихъ сѣять въ гряды бороздами, отводки сажали въ маленькія ямки; въ этомъ-же мѣсяцѣ обрѣзывали,

очищали стволы и дѣлали прививку. Землю для розъ Римляне совѣтовали имѣть рыхлую, влажную, глинистую и хорошо пропитанную навозомъ. Чтобъ имѣть раннія розы,—дѣлали вокругъ ихъ корней углубленія и часто поливали теплой водой: для этой-же цѣли молодые стволы осенью сажались въ горшки, выгоняли ихъ къ веснѣ и, какъ только позволяла погода, пересаживали съ землею на воздухъ. Для долгаго сохраненія срѣзанныхъ розъ совѣтовали срѣзывать ихъ, когда онѣ еще не совсѣмъ распустились, потомъ вкладывать въ разрѣзъ тростника, оставляя его на корнѣ, пока рола совсѣмъ не распустится, а разрѣзъ въ тростникѣ перевязывать лыкомъ. Совѣтовали также сажать розы въ немуравленные горшки и, плотно закрывъ ихъ, зарывать въ сухую землю или песокъ; или положить въ несмоленную кадку вырваннаго съ корнями ячменя и втыкать въ него срѣзанныя розы.

И во время зимы Римляне не могли обходиться безъ розъ. Въ мягкомъ климатѣ Италіи розы цвѣли на воздухѣ до самаго поздняго времени и особенно любили Римляне эти позднія розы. Но вѣроятно въ это время онѣ бывали очень дороги, потому что скромный эпикуреецъ Горацій довольствовался тогда одними миртами:

Персидской роскоши я, мальчикъ, не терплю,
Плетенаго вѣнка завязокъ не люблю.
Когда приблизиться грозятъ зимы морозы,
Ты не ищи нигдѣ мнѣ запоздалой розы.
Побѣги нѣжные свивая, миртъ простой
Ни съ чѣмъ не смѣшивай заботливой рукой;
Не нужно ни тебѣ красивѣе наряда,
Ни мнѣ за чашею, подъ сѣнью винограда *).

Но тѣмъ не менѣе въ срединѣ зимы розы совершенно прекращались; тогда привозили ихъ изъ другихъ земель. Цѣлые корабли, нагруженные розами, приходили изъ Александріи и изъ Новаго Карѳагена, гдѣ, благодаря еще болѣе мягкому климату, розы цвѣли даже и въ зимніе мѣсяцы. Впослѣдствіи Римляне сами достигли искусства имѣть у себя цвѣтущія розы во всю зиму и въ большомъ количествѣ. Во время Горація искусство это было уже въ значительномъ развитіи и впослѣдствіи Римляне достигли такого умѣнья въ искусственномъ возращеніи розъ, что обходились безъ иностранныхъ подвозовъ.

Интересно знать, куда употребляли Римляне такое огромное ко-

*) Оды Горація, пер. Фета, кн. I, ода 38.

личество розъ? Больше всего шли они на вѣнки. Хотя вслѣдствіе различныхъ обычаевъ и обрядовъ и смотря по времени года вѣнки дѣлались изъ различныхъ цвѣтовъ, но розы премущественно любили и цѣнили въ нихъ. Вѣнки обыкновенно дѣлались изъ розъ, незабудокъ и миртъ. По свидѣтельству Ценіо, жившаго при Тиверіи, центифольныя розы рѣдко вилетали въ вѣнки, вѣроятно по причинѣ ихъ величины и тяжести, ихъ вставляли только для красы въ срединѣ вѣнка. Особенная утонченность вѣнка состояла въ томъ, что цвѣты не просто вилетены были въ него, а пригонялись такъ, чтобы листочки ихъ густо лежали одинъ на другомъ, образуя густой сплошной валикъ; для сдержанія листочковъ прикрѣпляли ихъ на тонкій липовый лубокъ.

Вѣнки и особенно вѣнки изъ розъ надѣвали Римляне при всякомъ праздничномъ случаѣ, премущественно при жертвоприношеніи и на пирахъ. Богатые и роскошные люди не довольствовались однимъ вѣнкомъ, а надѣвали на голову и на шею себѣ по два вѣнка, вслѣдствіе существовавшаго у Римлянъ повѣрья, будто-бы вѣнки изъ розъ препятствуютъ опьянѣнію. Вѣнки изъ розъ, миртовыхъ вѣтвей и другихъ цвѣтовъ носила невѣста подъ своимъ пурпуровымъ покрываломъ; вѣнки изъ розъ надѣвали на головы изваяній боговъ и людей, а когда не могли достать до ихъ головы, то клали вѣнки на ньедесталахъ у ихъ ногъ. Гирляндами изъ розъ обвѣшивали статуи любимыхъ особъ. Вѣнки изъ розъ бросали въ колесницу консуловъ и Цезарей при ихъ торжественномъ въѣздѣ въ городъ. Гирляндами изъ розъ и другихъ цвѣтовъ убирали арки и тріумфальныя ворота въ честь возвращавшагося побѣдителя; розами бывали обвѣшаны ихъ колесницы, розами усыпался путь ихъ торжественнаго въѣзда. Розами убирали могилы любимыхъ родственниковъ; даже былъ назначенъ для этого особый день, праздникъ и память умершихъ, въ который могилы любимыхъ особъ или родственниковъ убирали розами. Праздникъ этотъ назывался Rosalia, или Rosaria.

Извѣстно, какъ Римляне любили и умѣли доводить до тонкости всякое наслажденіе жизнію: на пирахъ своихъ они находили особенное наслажденіе въ запахѣ розъ. Увѣнчанные розами гости, развеселясь, обыкновенно обрывали ихъ изъ вѣнковъ своихъ и бросали себѣ въ вино, которое, по мнѣнію ихъ, пріобрѣтало отъ этого еще болѣе вкуса и потомъ пили вино это вмѣстѣ съ листьями. Плиній въ своей «Натуральной Исторіи» разсказываетъ по этому поводу слѣдующій анекдотъ изъ жизни Клеопатры: Антоній, какъ извѣстно, былъ совершенно очарованъ ею; но, готовясь къ рѣшительной борьбѣ

съ Августомъ, онъ вдругъ сдѣлался подозрительнымъ и приказалъ, чтобы всѣ кушанья и вина, подаваемыя къ столу его у Клеопатры, были тутъ же предварительно отвѣдываемы слугою. Клеопатра, оскорбленная такою подозрительностью, придумала слѣдующее средство для ея разсѣянія: разъ передъ обѣдомъ велѣла она листочки вѣнка, который былъ у нее на головѣ, напитать слегка сильнѣйшимъ ядомъ. Среди пира, когда Антоній очень развеселился отъ вина, Клеопатра предложила ему выпить съ виномъ и вѣнки ихъ, то есть, оборвать листки розъ въ вино и выпить его вмѣстѣ съ цвѣтами; ощипала розы своего вѣнка ему въ чашу, и когда Антоній подносилъ ее уже къ губамъ своимъ, она схватила его за руку. «Постой!» сказала Клеопатра,—ты подозрѣваешь меня и велишь отвѣдывать мои кушанья и вина, такъ смотри-же, сколько у меня средствъ умертвить тебя, еслибъ я могла жить безъ тебя!» Она велѣла привести осужденнаго на смерть преступника, дала ему выпить изъ чаши Антонія и преступникъ тотчасъ-же умеръ. Чтобы наслаждаться во время стола запахомъ розъ, густо усыпали столъ листками ихъ, такъ, что всѣ блюда были ими обложены. Кромѣ того, во время пировъ, посредствомъ особеннаго устройства потолка, на гостей сыпали съ верху розовыя листья. Геліогабалъ, на одномъ изъ своихъ пиршествъ, велѣлъ осыпать гостей своихъ такою массою фіалокъ и розъ, что нѣкоторые изъ гостей, будучи не въ состояніи выбиться изъ-подъ нихъ—задохлись въ цвѣтахъ.

Во время пировъ лежали обыкновенно на подушкахъ, наполненныхъ листьями розъ, или ложе дѣлалось изъ нихъ; полъ тоже усыпался розами и это считалось особенною роскошью. Клеопатра, по случаю одного пира, который давала она Антонію, истратила огромную сумму на розы: полъ столовой былъ покрытъ ими на цѣлый футъ вышиною, а чтобъ сдѣлать его совершенно эластическимъ—надъ цвѣтами натянута была сѣтка. Геліогабалъ не только приказывалъ усыпать себѣ столовую розами, лиліями, фіалками, гіацинтами и нарцисами, но и всю длинную галлерею съ колоннами, которая вела къ ней: онъ любилъ прогуливаться по этому цвѣточному полу. Одинъ изъ его любимцевъ велѣлъ привезти себѣ изъ Милана цѣлые грузы розъ и покрылъ ими полы всѣхъ комнатъ своего дома.

Но Римляне не довольствовались усыпкою комнатъ розами: цѣлыя улицы усыпали ими. Еще въ старое римское время, когда величайшая простота господствовала въ нравахъ, существовалъ обычай усыпать розами тѣ улицы, по которымъ носили въ торжественной процессіи

изваянія боговъ. Въ праздникъ Цебелы, матери боговъ, который праздновали Римляне съ древнихъ временъ, не только осыпали розами самое изображеніе богини, но даже всю колесницу сопровождавшихъ ее жрецовъ. Подобныя-же почести стали потомъ оказывать консуламъ и полководцамъ при ихъ торжественныхъ въѣздахъ. Постепенно обычай этотъ вошелъ и въ частную жизнь и до того развилась впослѣдствіи роскошь на розы въ римскихъ нравахъ, что напр.: въ Бойѣ (около Неаполя), гдѣ богатая аристократія обыкновенно проводила лѣтніе мѣсяцы, устраивались такія катанья по морю, для которыхъ все взморье предварительно усыпалось густо розами. Даже и на морѣ не хотѣли Римляне лишить себя запаха розъ.

Такимъ образомъ роза была необходимымъ спутникомъ жизни роскошныхъ и богатыхъ Римлянъ. Вѣнки, которые клали умершимъ, дѣлались изъ миртъ и розъ; розами усыпали тѣло ихъ: въ этомъ состоялъ послѣдній и высшій знакъ любви, оказываемый покойнику. Потомъ тѣло умершаго сожигали, пепелъ его клали въ урну и поливали виномъ, къ которому прибавляли листья розъ и ароматическія вещества. Вообще трудно представить себѣ, какія огромныя массы розъ должны были потребляться Римлянами.

Кромѣ всего этого, большое количество розъ шло на приготовленіе духовъ, на приправку кушаньевъ, напитковъ. Изъ розъ приготовлялась розовая вода, преимущественно употреблявшаяся въ медицинѣ: и у Римлянъ также считалась она полезнымъ средствомъ противъ глазныхъ болѣзней. Впрочемъ большое количество ея употреблялось и въ другихъ случаяхъ, также какъ и розовое масло, которое у древнихъ было во всеобщемъ употребленіи. Светоній говоритъ, что когда императоръ Неронъ бывалъ у кого-нибудь на праздникѣ, то огромнѣйшія издержки шли на розовую воду, которая во время праздника била изъ всѣхъ фонтановъ дома.

Римляне, какъ кажется, умѣли дѣлать запахъ розовой воды, помады или порошка изъ розъ особенно продолжительнымъ, розовый запахъ долго держался въ нихъ. Масло розовое употреблялось на сообщеніе запаха искусственнымъ розамъ. Впрочемъ римскаго розоваго масла не должно смѣшивать съ тѣмъ дорогимъ и высокимъ розовымъ масломъ, которое мы теперь получаемъ съ Востока и добываніе котораго сопряжено съ большими трудностями. У Римлянъ оно приготовлялось гораздо проще, а потому и ароматъ въ немъ былъ несравненно менѣе сосредоточенъ, нежели въ извѣстномъ намъ розовомъ маслѣ. Они клали листья розъ въ масло на нѣкоторое время; нѣсколько разъ перемѣняли ихъ на свѣжія и какъ скоро масло полу-

чало розовый запахъ—оно было уже готово. Такое простое приготовленіе розоваго масла знали Греки еще во времена Гемера:

Но къ мертвому Гектору псы не касались:
Ихъ отъ него удаляла и денно и нощно Киприда;
Зевсова дочь умастила его амвросическимъ масломъ
Розъ благовонныхъ . . . . . *).

Впрочемъ, у Римлянъ было масло и болѣе сильнаго, высшаго качества, которое вѣроятно привозилось къ нимъ съ Востока: его-то и употребляли они на сообщеніе вину розоваго запаха. Обыкновенное розовое масло шло у нихъ преимущественно на натираніе тѣла. Кромѣ этого масла, древніе много употребляли еще розовой помады. Розовый порошокъ дѣлали изъ выдавленныхъ листьевъ розъ, которыя высушивали и растирали. Этимъ порошкомъ натирали послѣ бани тѣло, а потомъ обмывали его холодной водой: онъ сообщалъ тѣлу пріятный запахъ. Розовымъ запахомъ приправляли многія кушанья; кромѣ того, для приданія пріятнаго вкуса примѣшивали къ нимъ и листья розъ. Для этой цѣли употребляли ихъ наравнѣ съ щавелемъ. Относительно листьевъ розъ нужно было большое искусство, потому что онѣ очень скоро плеснѣютъ. Римляне приготовляли изъ розъ нѣчто въ родѣ компота; для этого брали настоянную въ меду айву, варили ее и потомъ растирали съ вареными-же листьями розъ. Такой компотъ считался средствомъ противъ болѣзни желудка.

Римляне, какъ извѣстно, были большими гастрономами. Въ римской поваренной книгѣ Апиціуса есть, между прочимъ, рецептъ для приготовленія изъ розъ нѣчто въ родѣ пудинга; теперь такого снадобья, конечно, никто ѣсть не станетъ; оно состояло изъ розъ, перцу, разныхъ ѣдкихъ и пахучихъ пряностей. Кромѣ кушаньевъ, листья розъ употреблялись и для приправы напитковъ, особенно-же на любимое Римлянами вино изъ розъ, приготовленіе котораго состояло въ выжатіи сока изъ листьевъ розъ, въ который клали немного меду и потомъ, смѣшавши съ старымъ виномъ, ставили на три мѣсяца. Для дѣланія вина изъ розъ были разные способы: мы не приведемъ ихъ здѣсь потому, что подобная бурда вѣроятно никого не интересуетъ. Геліогабалъ, напр., дѣлалъ это вино по своему особому способу, приправляя его для остроты еловыми шишками. Этотъ императоръ даже купался въ винѣ изъ розъ и до того былъ расточителенъ, что имъ и еще другимъ виномъ, приготовленнымъ изъ полыни, наполнялъ

*) Иліада, XXIII, 186

огромныя купальни, гдѣ могли свободно плавать нѣсколько человѣкъ вмѣстѣ.

Кромѣ наслажденій, доставляемыхъ розою обонянію и вкусу — Римляне употребляли ее и какъ растеніе, полезное для поддержанія здоровья. Вѣнки изъ однихъ розъ надѣвали отъ головной боли; вообще роза считалась средствомъ прохлаждающимъ и вяжущимъ. Всѣмъ лѣкарствамъ, приготовляемымъ изъ розъ, приписывалось хотя медленное, но непремѣнно благотворное дѣйствіе. Многія болѣзни лѣчились исключительно лѣкарствами, приготовляемыми изъ розъ. Для лѣкарствъ листья розъ высушивались и растирались въ порошокъ: для внутренняго употребленія приготовлялись изъ него пилюли, а для наружнаго, примѣшавъ къ нему жиру, составляли мазь, или пластырь. Краску для сурмленія бровей дѣлали тоже изъ жженыхъ листьевъ розъ; даже капли росы собирали съ розъ и употребляли ее противъ воспаленія глазъ.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

I.

Н. П. Огаревъ.

Оригинальность въ искусствѣ есть даръ очень рѣдкій, и ничто такъ не свидѣтельствуетъ о степени таланта писателя, какъ его оригинальность, самобытность. Въ прозѣ отсутствіе оригинальности можно еще простить за наблюдательность автора, умъ его, занимательность разсказа; но въ стихахъ, чѣмъ искреннѣе поэтъ, тѣмъ болѣе обнаруживается талантъ его; эта искренность, чтобъ быть занимательною, необходимо должна заключать въ себѣ много оригинальности и самобытности. Всякое поэтическое произведеніе, каково бы ни было его содержаніе, преимущественно вытекаетъ изъ чувства автора: изящная форма, конечно, необходима: но въ этомъ случаѣ и самая форма непремѣнно обусловливается внутреннимъ содержаніемъ,—другими словами, чувствомъ, ощущеніемъ, служащими основой поэтическому произведенію. Повторяемъ главная прелесть поэзіи заключается въ искренности поэта. Повѣрьте, это надъ поэтами всѣхъ странъ, оно вездѣ окажется вѣрнымъ. Если Байронъ возбудилъ чѣмъ къ себѣ столько энтузіазма и участія, то, конечно, всего болѣе искренностью своихъ

стихотвореній, ихъ внутреннею, сердечною правдою. То, что прежде называли «объективностью» въ поэзіи, когда поэтъ представляетъ образы или событія, совершенно отдѣляя ихъ отъ своей личности, никогда не можетъ имѣть такого значенія въ публикѣ, какъ «субъективность»,—другими словами, личныя ощущенія, чувства поэта. Успѣхъ Лермонтова вышелъ преимущественно изъ его мелкихъ, лирическихъ стихотвореній, запечатлѣнныхъ глубокою искренностью чувства. Но, съ другой стороны, надобно замѣтить, что чувства у людей такъ между собой сходны, такъ однообразны, такъ легко поддаются вліяніямъ среды, въ которой живемъ, что нужно имѣть особенную внутреннюю крѣпость, чтобъ изъ этого однообразнаго теченія вынести свою особенную, внутреннюю, личную самостоятельность и не поддаться общей рутинѣ. Посмотрите, какъ мало бываетъ оригинальныхъ людей: причина этому та же, разумѣется, въ другой сферѣ, почему мало бываетъ оригинальныхъ поэтовъ и вообще художниковъ.

Мы сказали, что главная прелесть поэзіи, а особенно лирической поэзіи, заключается въ искренности поэта. Но если эта искренность высказывается только ходячими чувствами и всѣмъ извѣстными и избитыми ощущеніями, то, разумѣется, она ни для кого не можетъ быть интересна. Отсюда, кажется, всего лучше можно объяснить равнодушіе публики къ сочинителямъ стиховъ и даже равнодушіе ея къ такимъ стихамъ, которые отличаются хорошею формою. Стихи привлекаютъ къ себѣ только самобытностію и искреннимъ выраженіемъ преобладающаго въ нихъ чувства, оригинальностію содержанія, какъ музыка самобытностію и оригинальностію своихъ мелодій. Самое лучшее доказательство этому Кольцовъ, стихи котораго, при всей недостаточности и слабости своей внѣшней отдѣлки и формы, нашли себѣ такой сильный отзывъ въ публикѣ. И ни въ какомъ другомъ искусствѣ рутина не возбуждаетъ къ себѣ столько пренебреженія, какъ въ поэзіи и музыкѣ, именно потому, что въ нихъ очень трудно скрыть ее.

Цѣля въ поэзіи прежде всего оригинальность и самостоятельность дарованія, мы намѣрены теперь напомнить нашимъ читателямъ другого замѣчательнаго поэта, стихи котораго изрѣдка являлись въ одномъ петербургскомъ журналѣ съ 1840 по 1845 годъ. Мы говоримъ о г. Огаревѣ, котораго, намъ кажется, можно отнести къ весма небольшому числу оригинальныхъ русскихъ поэтовъ. Мы обращаемъ на него вниманіе нашихъ читателелей преимущественно потому, что, несмотря на небольшое количество своихъ стихотвореній, г. Огаревъ,

по самостоятельности таланта, истинѣ и простотѣ выраженія, задумчивой прелести и оригинальности колорита и глубокому поэтическому чувству, занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ между современными поэтами послѣ Лермонтова. Дѣйствительно, ни у одного изъ пишущихъ теперь поэтовъ не заключается столько музыкальности въ ощущеніяхъ, и никто не выражаетъ такъ эту беззвучную музыкальность чувства, какъ г. Огаревъ. Мы разумѣемъ подъ этими словами то состояніе души, когда она, вся погруженная въ свои внутреннія явленія, отдается имъ вполнѣ, не разбирая ихъ значенія, не стараясь сосредоточить ихъ въ какую либо опредѣленную мысль, — когда она передаетъ эти затаенныя движенія чувства въ томъ самомъ видѣ, какъ проходятъ они въ сердечной глубинѣ, во всей ихъ безыскусственности и искренности. Эта искренность, эта правда, соединенныя съ самымъ поэтическимъ чувствомъ, составляетъ одно изъ главныхъ достоинствъ стиховъ г. Огарева. Никогда не встрѣчается въ нихъ присочиненнаго выраженія или искусственнаго оборота, никакого расчета на красивую форму или ловкій эпитетъ. Можетъ быть, отъ этого стихи г. Огарева не всегда отличаются художественностью отдѣлки, блескомъ выраженія; иногда они неправильны, рифмы въ нихъ не всегда хороши, иногда въ содержаніи нѣтъ отчетливой послѣдовательности; но за то при чтеніи ихъ такъ чувствуется, что ничего нѣтъ въ нихъ придуманнаго или выдуманнаго, что они не сочинены, а какъ будто вылились у него сами собою, какъ сложились въ глубинѣ сердечныхъ ощущеній. Вотъ, напримѣръ, его «Исповѣдь»:

Мой другъ, тебѣ хотѣлъ бы я
Сказать, что душу мучитъ;
Я знаю, исповѣдь моя
Тебѣ вѣдь не наскучитъ.
Да только лишь сказать хочу,
Какъ вдругъ въ лицѣ я вспыхну,
Займется духъ, и я молчу
И головой поникну.

А все бы я сказалъ тебѣ—
Люблю иль ненавижу,
Какъ я не вѣрую судьбѣ,
Какъ мало въ жизни вижу...
Да стыдно жаловаться мнѣ;
А въ томъ, что какъ-то чудно
Живетъ въ душевной глубинѣ,
Мнѣ высказаться трудно.

Но именно «то, что живетъ въ душевной глубинѣ», эти тайные, задумчивые аккорды души,—немногіе умѣли выражать ихъ съ такою трогательною, нѣжною прелестью и правдою, какъ г. Огаревъ. Впечатлѣніе природы, музыки, жизни, даже комнаты,—все пріобрѣтаетъ у него какую-то задушевность, понятную только сердцу читателя, и вмѣстѣ съ тѣмъ особенную музыкальную неопредѣленность, которую всего лучше можно сравнить съ паромъ, облегающимъ вечеромъ нашу сѣверную природу, и который сообщаетъ полю и лѣсу какую-то неопредѣленную воздушность и что то мечтательное, меланхолическое. Въ этомъ отношеніи замѣчательно у него нѣсколько стихотвореній, изъ которыхъ особенно прекрасны слѣдующія:

СТАРЫЙ ДОМЪ.

Старый домъ, старый другъ! посѣтилъ я
Наконецъ въ запустѣньи тебя,
И былое опять воскресилъ я
И печально смотрѣлъ на тебя.

Дворъ лежалъ предо мной пометеный,
Да колодезь валился гнилой,
И въ саду не шумѣлъ листъ зеленый—
Желтый тлѣлъ опъ на почвѣ сырой.

Домъ стоялъ обвѣтшалый уныло,
Штукатурка обилась кругомъ,
Туча сѣрая сверху ходила
И все плакала, глядя на домъ.

Я вышелъ. Тѣ же комнаты были—
Здѣсь ворчалъ недовольный старикъ;
Мы бесѣды его не любили,
Насъ страшилъ его черствый языкъ.

Вотъ и комнатка: съ другомъ, бывало
Здѣсь мы жили умомъ и душой,
Много думъ золотыхъ возникало
Въ этой комнаткѣ прежней порой.

Въ нее звѣздочка тихо свѣтила,
Въ ней остались слова на стѣнахъ:
Ихъ въ то время рука начертила,
Когда юность кипѣла въ душахъ.

Въ этой комнаткѣ счастье былое,
Дружба свѣтлая выросла тамъ;
А теперь запустѣнье глухое,
Паутины висятъ по угламъ.

И мнѣ страшно вдругъ стало. Дрожалъ я,
На кладбищѣ я будто стоялъ,
И родныхъ мертвецовъ вызывалъ я,
Но изъ мертвыхъ никто не возсталъ.

Но особеннымъ фантастическимъ колоритомъ отличается его «Nocturno»:

Какъ пустъ мой деревенскій домъ,
Угрюмый и высокій!
Какую ночь провелъ я въ немъ
Безсонно, одинокій!
Ужъ были сумракомъ давно
Окрестности одѣты,
Луна свѣтила сквозь окно
На старые портреты.

А я задумчивой стопой
Ходилъ по звонкой залѣ,
Да тѣнь моя еще со мной...
Мы двое лишь не спали.
Деревья темныя въ саду
Качали всѣ вѣтвями,
Въ просонкахъ гуси на пруду
Кричали надъ волнами.

И мельница, грозя крыломъ
Мнѣ издали махала,
И церковь бѣлая съ крестомъ
Какъ призракъ возставала.
Я ждалъ знакомыхъ мертвецовъ—
Не стануть ли вдругъ кости,
Съ портретныхъ рамъ, изъ тьмы угловъ
Не явятся ли въ гости?..

И страшенъ былъ пустой мнѣ домъ,
Гдѣ шагъ мой раздавался,
И робко я внималъ кругомъ,
И робко озирался
Тоска и страхъ сжимали грудь
Среди безсонной ночи,
И вовсе я не могъ сомкнуть
Встревоженныя очи.

Но не одни мрачныя фантастическія ощущенія пробуждаетъ въ авторѣ этомъ старый домъ: вотъ одно стихотвореніе, по содержанію своему относящееся къ тому же «Старому дому», но исполненное нѣжной мечтательности:

Свѣча горитъ. Печальнымъ полусвѣтомъ
Лучи блуждаютъ по стѣнѣ пустой
Иль бродятъ по задумчивымъ портретамъ.
Закрылъ я книгу. Съ буквою нѣмой
Разстался наконецъ. Что толку въ этомъ?
Душа бѣжитъ учености сухой.
Теперь хочу роскошныхъ наслажденій,
И на яву я жажду сновидѣній.

* * *

Какой-то звукъ, то робкій, то мятежный,
Въ ночи звучитъ; я музыкою полнъ,
Я весь въ мелодіи теряюсь нѣжной...
Мнѣ грезится—качаясь, легкій челнъ
Меня несетъ, шумитъ тростникъ прибрежный,
И звученъ плескъ въ рѣкѣ бѣгущихъ волнъ.
Мнѣ съ береговъ цвѣты благоухаютъ,
Сквозь тонкій паръ съ небесъ луна сіяетъ.

* * *

Вотъ предо мной во мглѣ лежитъ Верона...
Чуть дышетъ воздухъ теплый, ночь полна,
Джульеты голосъ слышенъ мнѣ съ балкона...
Ребенокъ страстный,—вся любовь она.
Но кто поетъ? Ты ль это, Дездемона?
Какъ пѣснь твоя мечтательно грустна!
Душа полна любви, полна желаній,
И съ устъ невинныхъ жажду я лобзаній.

* * *

Я забываюсь въ сладкомъ усыпленьи,
И тѣни милыя передо мной
Въ причудливомъ несутся сновидѣньи
Я счастливъ, я блаженствую душой...
Но будитъ вдругъ внезапное волненье,
Еще люблю я сонъ прекрасный мой,
Душа груститъ, стремясь и желая,
Трещитъ свѣча, печально догорая.

Мы упомянули выше о фантастическомъ. Намъ кажется, весьма ошибаются тѣ поэты, которые, по примѣру Зейдлица, ищутъ фантастическаго во внѣшнихъ предметахъ, въ облакахъ, въ воздушныхъ Наполеонахъ и т. п.; напротивъ, оно живетъ въ душѣ нашей, слито съ нашими чувствами: это какое-то независимое отъ воли нашей могущество, какая-то тайная, темная сила, которая въ иныя минуты мгновенно овладѣваетъ нами, пробуждая въ душѣ иногда исладкое,

иногда томительное, гнетущее чувство, въ которомъ мы не можемъ дать себѣ отчета. Мы, по крайней мѣрѣ, не умѣемъ дать этому ощущенію другого названія, кромѣ фантастическаго. Къ этому роду, кажется намъ, принадлежатъ слѣдующія стихотворенія г. Огарева:

ДИЛИЖАНСЪ.

Ужъ смерклося почти, когда мы сѣли,
И различить моихъ сосѣдей я
Совсѣмъ не могъ. Они еще шумѣли,
Бесѣдою несносною меня
Терзали. Всѣ мнѣ такъ ужасно были
Противны. Трескъ колесъ и глупый звукъ
Бича мнѣ слухъ докучливо томили.
Печально въ уголъ я прилегъ. Но вдругъ
Изъ хижинъ къ намъ на мигъ блеснули свѣчи,
Я женщину увидѣлъ близъ меня;
Мантильей черной покрывая плечи,
Она сидѣла, голову склоня;
Глаза ея горѣли грустью томной
И блѣденъ былъ печальный ликъ ея,
И изъ-подъ шляпки вился локонъ темный...
Какое сходство, Боже! Грудь моя
Стѣснилась, холодъ обдалъ тайный...
Опять оно, видѣнье давнихъ дней
Передо мной воскресло такъ случайно!
И я съ вея не могъ свести очей;
Сквозь тьму глядя на ликъ едва замѣтный,
Тревожно жизнь мою я повторялъ,
И снова былъ я молодъ, и привѣтно
Кругомъ съ улыбкой Божій міръ взиралъ,
И я любилъ такъ полно и глубоко...
О, какъ же я былъ счастливъ въ этотъ разъ!
И я желалъ, чтобъ намъ еще далеко,
Далеко было ѣхать; чтобы насъ
Безъ отдыха везла, везла карета,
И не имѣлъ бы этотъ путь конца,
И лучшія я пережилъ бы лѣта,
Смотря на очеркъ этого лица.

Къ подъѣзду! Сильно за звонокъ рванулъ я.
Что? Дома? Быстро я вбѣжалъ на верхъ,
Уже ее я не видалъ лѣтъ десять.
Какъ хороша она была тогда!
Вхожу. Но въ комнатѣ все дышетъ скукой,
И плющъ завилъ, и сторы спущены.
Вотъ у окна безмолвно за газетой

Сидитъ какой-то толстый господинъ.
Мы поклонились. Это мужъ. Какъ дуренъ!
Широкое и глупое лицо.
Въ углу сидитъ на креслахъ длинныхъ кто-то,
Въ подушки утонувъ. Смотрю—не вѣрю!
Она? вотъ эта тѣнь полуживая?..
А есть еще прекрасныя черты!
Она мнѣ тихо машетъ: подойдите!
Садитесь! Рада я вамъ, старый другъ.
Рука какъ желтый воскъ, чуть внятенъ голосъ,
Взоръ мутенъ. Сердце сжалось у меня.
«Меня теперь вы вѣрно не узнали...
«Да,—я больна. Но это все пройдетъ.
«Весной поѣду непремѣнно въ Ниццу».
Что отвѣчать? Нельзя же показать,
Что слезы хлынули къ глазамъ отъ сердца,
А слово такъ и мретъ на языкѣ.
Мужъ улыбнулся, что я такъ неловокъ.
Какую-то я пошлость ей сказалъ
И вышелъ. Трудно было оставаться.
Поѣхалъ. Мокрый снѣгъ мнѣ билъ въ лицо,
И небо было тускло...

Стихотворенія г. Огарева вѣрнѣе-бы всего можно назвать мелодіями, потому что онѣ, какъ музыкальныя мелодіи, понятны только чувству и такъ мало говорятъ анализирующему уму. Ну, не мелодія ли, напримѣръ, слѣдующее стихотвореніе?

ЗВУКИ.

Какъ дорожу я прекраснымъ мгновеньемъ!
Музыкой вдругъ наполняется слухъ,
Звуки несутся съ какимъ-то стремленьемъ,
Звуки откуда-то льются вокругъ.
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочетъ за ними куда-то летѣть—
Въ эти минуты растаять бы можно,
Въ эти минуты легко умереть.

Для тѣхъ, которые ищутъ въ поэзіи только мыслей и образовъ, стихотворенія г. Огарева не представятъ ничего замѣчательнаго; ихъ наивная прелесть понятна только сердцу. Мы не знаемъ даже иностраннаго поэта, съ которымъ-бы г. Огаревъ имѣлъ какое либо сходство: если нельзя отрицать, что поэзія Гейне имѣла вліяніе на него, то, съ другой стороны, этотъ характеръ искренности, неподдѣльной простоты, этой глубины и нѣжности чувства, составляю-

щихъ существенный характеръ стихотвореній г. Огарева, рѣзко отдѣляетъ его отъ подражателей Гейне, у котораго почти постоянно сквозь чувство проглядываетъ ироніа.

Но кромѣ этой музыкальности чувства въ стихотвореніяхъ г. Огарева замѣтенъ еще другой характеръ—какой-то особенной поэтической вдумчивости. Явленія жизни и картины природы, изображаемыя имъ, постоянно сливаются у него съ душевными ощущеніями и становятся предметомъ его вдумчивости. Но преимущественно она отражается у него на его собственныхъ внутреннихъ ощущеніяхъ. Это не анализъ сердечныхъ движеній, или стараніе отыскать ихъ значеніе и опредѣлить его; нѣтъ, это то же сосредоточенное въ себѣ чувство, которое не даетъ себѣ отчета въ своихъ движеніяхъ, а только вдумывается, погружается въ нихъ болѣе и болѣе, словно тонетъ въ глубинѣ своихъ ощущеній. Къ этому роду преимущественно принадлежатъ разсѣянныя въ журналѣ стихотворенія г. Огарева. Это бо́льшею частью вопросы сердца, неразрѣшимые, но тѣмъ болѣе грустные. Можетъ быть, отъ этого всѣ стихотворенія его имѣютъ меланхолическій колоритъ. Мы приведемъ здѣсь самыя замѣчательныя:

ОБЫКНОВЕННАЯ ПОВѢСТЬ.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидѣли;
Рѣка была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пѣли,
Тянулся за рѣкою долъ
Спокойно, пышно зеленѣя,
Вблизи шиповникъ алый цвѣлъ,
Стояла темныхъ липъ аллея.
Была чудесная весна!
Они на берегу сидѣли;
Во цвѣтѣ лѣтъ была она,
Его усы едва чернѣли.
О, еслибъ кто увидѣлъ ихъ
Тогда при утренней ихъ встрѣчѣ
И лица бъ посмотрѣлъ у нихъ,
Или подслушалъ бы ихъ рѣчи!
Какъ былъ бы милъ ему языкъ,
Языкъ любви первоначальной!
Онъ вѣрно бъ самъ на этотъ мигъ
Разцвѣлъ на днѣ души печальной!
Я въ свѣтѣ встрѣтилъ ихъ потомъ:
Она была женой другаго,
Онъ былъ женатъ, и о быломъ

Въ поминѣ не было ни слова.
На лицахъ видѣнъ былъ покой,
Ихъ жизнь текла свѣтло и ровно,
Они, встрѣчаясь межь собой,
Могли смѣяться хладнокровно.

А тамъ, по берегу рѣки,
Гдѣ цвѣлъ тогда шиповникъ алый,
Одни простые рыбаки
Ходили къ лодкѣ обвѣтшалой
И пѣли пѣсни—и темно
Осталось, для людей закрыто,
Что было тамъ говорено
И сколько было позабыто.

Въ пирахъ безумно молодость проходитъ;
Стакановъ звонъ да шутки, смѣхъ да крикъ
Не умолкаютъ. А межь тѣмъ не сходитъ
Съ души тоска ни на единый мигъ.
Межь тѣмъ и жизнь идетъ и тяготѣетъ
Надъ ней судьба и страшной тайной вѣетъ...

Когда во тьмѣ ночной, въ мучительной тиши
Мои глаза дремотой не сомкнуты,—
Я въ безотвязчивомъ томленіи души
Переживаю трудныя минуты.
Все лица прежнія, картины прежнихъ лѣтъ
Передо мной проносятся какъ тѣни;
Но чувства прежняго во мнѣ ужъ больше нѣтъ,
Я холодно гляжу на рядъ видѣній.
Напрасно силюсь я будить въ душѣ моей,
Что жило въ ней такъ сладко иль тревожно—
Любовь, страданіе, блаженство прежнихъ дней—
Мнѣ кажется или смѣшно, иль ложно.
И мнѣ грядущее замѣны не сулитъ,
Вся жизнь пройдетъ несносною ошибкой—
И слезы горькія, текущія съ ланитъ,
Уста глотаютъ съ горькою улыбкой...

ВЕЧЕРЪ.

Когда настанетъ вечеръ ясный,
Люблю на берегу пруда
Смотрѣть, какъ гаснетъ день прекрасный
И загорается звѣзда.
Какъ ласточка неуловимо
По лону водъ, скользя крыломъ,
Мелькаетъ быстро, быстро мимо—

И исчезаетъ... Смутнымъ сномъ
Тогда душа полна бываетъ—
Ей какъ то грустно и легко,
Воспоминанье увлекаетъ
Ее куда-то далеко.
Мнѣ грезятся иные годы,
Такой же вечеръ у пруда,
И тихо дремлющія воды,
И одинокая звѣзда,
И ласточка,—и все, что было,
Что сладко сердце разбудило
И промелькнуло навсегда.

На сѣверѣ туманномъ и печальномъ
Стремлюся я къ роскошнымъ берегамъ
Иной страны; она на югѣ дальнемъ.
Лечу чрезъ степь къ знакомымъ мнѣ горамъ.
На нихъ заря блеститъ лучемъ прощальнымъ,
Я далѣ къ югу, наконецъ я тамъ,
И, пѣжась, взоръ гуляетъ на просторѣ,
И Средиземное шумитъ и плещетъ море.

Италія! опять твой полдень жаркій,
Опять твой темно-синій небосклонъ,
И ропотъ волнъ немолчный, блескъ ихъ яркій,
При лунной ночи пахнущій лимонъ,
Рыбакъ на морѣ съ утлой баркой,
И черный локонъ смуглолицыхъ женъ...
И все тамъ страсть, да пѣсни, да картины,
Да Рима стараго роскошныя руины.

Въ Италіи брожу и вновь тоскую:
Мнѣ хочется опять къ моимъ снѣгамъ,
Послушать пѣсню грустную, родную,
Летѣть на тройкѣ вихремъ по степямъ,
Съ друзьями выпить чашу круговую
Да поболтать по длиннымъ вечерамъ,
Взглянуть на взоръ покойный, русый локонъ,
Да на небо туманное сквозь мералыхъ оконъ.

Еще любви безумно сердце проситъ,
Любви взаимной, вѣчной и святой,
Которую ни время не уноситъ,
Ни губитъ свѣтъ мертвящей суетой;
Безумно сердце проситъ женской ласки
И чудная мечта нашептываетъ сказки.

Но тщетно все!.. отвѣта нѣтъ желанью;
Въ испугѣ мысль опять назадъ бѣжитъ

И бродитъ трепетно въ воспоминаньи...
Но прошлаго ничто не воскреситъ!
Замолкшій звукъ опять звучать не можетъ
И память только онъ гнететъ или тревожитъ.

И страхъ беретъ, что чувство схоронилось,
По немъ въ душѣ печально, холодно,
Какъ въ домѣ, гдѣ утрата совершилась —
Хозяинъ умеръ... пусто и темно;
Лепечетъ чтецъ надгробныя страницы,
И бродятъ въ комнатѣ все пасмурныя лица.

Чего хочу?.. чего? о! такъ желаній много,
Такъ къ выходу ихъ силѣ нуженъ путь,
Что, кажется, порой ихъ внутренней тревогой
Сожжется мозгъ и разорвется грудь.
Чего хочу?.. всего со всею полнотою!
Я жажду знать, я подвиговъ хочу,
Еще хочу любить съ безумною тоскою,
Весь трепетъ жизни чувствовать хочу;
А втайнѣ чувствую, что всѣ желанья тщетны,
И жизнь скупа, и внутренно я хилъ,
Мои страданія замолкнутъ безответны,
Въ попыткахъ я запасъ растрачу силъ.
Я самъ себѣ кажусь, подавленный страданьемъ,
Какимъ то жалкимъ, маленькимъ глупцомъ,
Среди безбрежности затерянымъ созданьемъ,
Томящимся въ броженіи пустомъ...
Духъ вѣчности обнять не въ нашей долѣ,
А чашу жизни пьемъ мы по глоткамъ,
О томъ, что выпито, мы все жалѣемъ болѣ,
Пустое дно все больше видно намъ.
И съ каждымъ днемъ душѣ тяжелѣ устарѣлость,
Больнѣе помнить и страшнѣй желать,
И кажется, что жизнь отчаянная смѣлость!
Но биться пульсъ не можетъ перестать!
И дольше я живу въ стремленьи безотрадномъ,
И жизни крестъ беру я на себя,
И весь душевный жаръ несу въ движеньи жадномъ,
За мигомъ мигъ хватая и губя...
И все хочу!.. чего! о, такъ желаній много,
Такъ къ выходу ихъ силѣ нуженъ путь,
Что, кажется, порой, ихъ внутренней тревогой
Сожжется мозгъ и разорвется грудь.

Когда встрѣчаются со мной
Подъ парчевою пеленой

И съ упряжью печальной дроги
(А мнѣ нельзя свернуть съ дороги):
Мнѣ мысль о смерти тяжела.
Не то, чтобъ жизнь была мила;
Жить скучно,—горе да сомнѣнье,
Бѣда извнѣ, внутри мученье.
Да вотъ, когда воображу,
Что мертвый я въ гробу лежу,
Что крышкою его накрыли,
И въ крышку гвозди вколотили,
И въ яму гробъ спустили мой,
Да и засыпали землей:
Душѣ обидно такъ и больно
И тѣло дрожь беретъ невольно.

Я помню робкое желанье,
Тоску, сжигающую кровь,
Я помню ласки и признанья,
Я помню слезы и любовь.

Шло время, ласки были рѣже
И высохъ слезъ потокъ живой,
И только оставались тѣ же
Желанья съ прежнею тоской.

Проснло сердце впечатлѣній
И теплыхъ слезъ проснло вновь,
И новыхъ ласкъ и вдохновеній,
Проснло новую любовь.

Прошла пора, прошли желанья
И въ сердце стало холодно —
И на одно воспоминанье
Трепещетъ горестно оно.

Бываю часто я смущенъ внутри души
И трепетомъ исполненъ и волненьемъ.
Какой-то ходъ судьбы свершается въ тиши
И вѣетъ мнѣ отъ жизни привидѣньемъ.
Въ движеньи шумномъ дня, въ молчаньи тьмы ночной
Въ толпѣ-ль, одинъ-ли, средь забавъ иль скуки,
Вездѣ болѣзненно я слышу за собой
Изъ жизни прежней схваченные звуки,
Мнѣ чувство каждое, и каждый новый ликъ,
И каждой страсти новое волненье
Все кажется уже давно прожитый мигъ,
Все стараго пустое повторенье.
И скука страшная лежитъ на днѣ души
Межъ тѣмъ какъ я внимаю съ напряженьемъ,

Какъ тайный ходъ судьбы свершается въ тиши
И вѣетъ мнѣ отъ жизни привидѣньемъ.

Мы считаемъ лишнимъ говорить о приведенныхъ выше стихотвореніяхъ, потому что каждое изъ нихъ говоритъ само за себя, каждое исполнено сердечной теплоты, искренности и какой-то внутренней правды. Конечно, стихъ въ нихъ не вездѣ гладокъ, иногда встрѣчаются выраженія неточныя, дурныя риомы; но, повторяемъ, цѣлое такъ всегда исполнено горячаго, сердечнаго чувства, что заставляетъ извинять это несовершенство формы. Впрочемъ, нѣкоторыя изъ нихъ во всѣхъ отношеніяхъ прекрасны.

Между немногими стихотвореніями, навѣянными природою, особенно замѣчательны два слѣдующія:

ПОЛДЕНЬ.

Полуднемъ жаркимъ ухожу я
На отдыхъ праздный въ темный лѣсъ,
И тамъ ложусь и все гляжу я
Между деревъ на даль небесъ.
И безконечно тонутъ взоры
Въ ихъ отдаленьи голубомъ,
А лѣсъ шумитъ себѣ кругомъ,
И въ немъ ведутся разговоры—
Щебечетъ птица, жукъ жужжитъ,
И листъ засохшій шелеститъ,
На хворостъ падая случайно:
И звуки всѣ такъ полны тайной,
Въ то время странным чувствомъ мнѣ
Всю душу сладостно объемлетъ;
Теряясь въ синей вышинѣ
Она лѣсному гулу внемлетъ
И въ забытьи какомъ-то дремлетъ.

ВЕСНА.

Еще лежитъ, бѣлѣясь средь полей,
Послѣдній снѣгъ и постепенно таетъ
И въ полдень яркій солнце вызываетъ
Понѣжиться въ теплѣ своихъ лучей.
Весною пахнетъ. Тѣло лѣнь объемлетъ,
И голова и кружится, и дремлетъ...
Люблю я этотъ переходъ; живешь
Какъ наканунѣ праздника—и ждешь...
Какъ колоколъ пробудитъ гулъ далекой,
Народъ пойдетъ по улицѣ широкой,

И будетъ радость общая и крикъ,
И пѣсни не умолкнутъ ни на мигъ,
И жду я праздника: вотъ снѣгъ сольется,
Прогляпетъ травка нѣжнымъ стебелькомъ,
И ласточка щебеча пронесется
Въ гнѣздо, свитое надъ моимъ окномъ
Давнымъ давно... Я птичку каждый годъ
Встрѣчаю; спрашиваю, гдѣ летала?
Кто любовался ей? какой народъ?
Не въ той ли сторонѣ прекрасной побывала,
Гдѣ небо ярко, вѣчная весна,
Гдѣ море блещетъ искрясь и синѣя
И лавровъ гордыхъ тянется аллея?
Далекая, волшебная страна!..
И жду я праздника. На вѣткѣ гибкой
Листъ задрожитъ и будетъ шуменъ лѣсъ,
Запахнетъ ландышъ у корней древесъ,
И будетъ утро съ свѣтлою улыбкой
Вставать прохладно, будетъ жарокъ день,
И ясенъ вечеръ; и почная тѣнь
Когда наляжетъ, будетъ мѣсяцъ томный
Гулять спокойно по лазури темной.
Надъ озеромъ прозрачный паръ взойдетъ
И соловей до утра пропоетъ.

И я пойду на берегъ одиноко...
Сквозь говора кочующей волны,
Рыбачью пѣснь услышу издалека,
И время вспомню я другой весны...
Наполнитъ душу смутное томленье,
И встанутъ вновь забытыя видѣнья.

Эти два стихотворенія во всѣхъ отношеніяхъ превосходны. Мы немного знаемъ поэтическихъ изображеній природы, нарисованныхъ съ такимъ мастерствомъ. Особенную воздушную прелесть придаетъ имъ этотъ задумчивый колоритъ, составляющій, впрочемъ, основной тонъ поэзіи г. Огарева.

Между стихотвореніями, которыхъ содержаніе взято не изъ личнаго внутренняго міра автора, есть нѣсколько прекрасныхъ; мы не выписываемъ ихъ, опасаясь зайти за предѣлы статьи нашей. Всѣ они носятъ на себѣ тотъ же нѣжный, задумчивый, мечтательный тонъ; впрочемъ, о каждомъ стихотвореніи г. Огарева можно сказать, что оно словно стремится принять форму какой нибудь музыкальной мелодіи и растлять въ звукахъ. Больше всего напоминаютъ намъ они очаровательныя мелодіи мазурокъ Шопена и его геніальные этюды,—уже потому родственные съ поэзіею г. Огарева, что они

тоже созданія сердца, не говоря уже о родственности духа, которая чувствуется между ними. Впрочемъ, мы не можемъ отказать себѣ въ удовольствіи выписать слѣдующее стихотвореніе:

ДЕРЕВЕНСКІЙ СТОРОЖЪ.

Ночь темна, на небѣ тучи,
Бѣлый снѣгъ кругомъ,
И разлитъ морозъ трескучій
Въ воздухѣ ночномъ.
Вдоль по улицѣ широкой
Избы мужиковъ -
Ходитъ сторожъ одинокій,
Слышенъ шумъ шаговъ

Зябнетъ сторожъ, вьюга смѣло
Злится вкругъ него,
На морозѣ побѣлѣла
Борода его.
Скучно? радость измѣнила,
Скучно одному;
Пѣснь его звучитъ уныло
Сквозь мятель и тьму.

Ходитъ онъ въ ночи безлунной,
Бѣла утра ждетъ
И въ края доски чугунной
Съ тайной грустью бьетъ,
И качаясь замираетъ
Звонкая доска...
Пуще сердце замираетъ,
Тяжелѣй тоска.

Послѣдняя строфа превосходна и глубоко проникаетъ въ сердце. Какъ жаль, что г. Огаревъ мало писалъ въ этомъ родѣ. Конечно, содержаніе въ этомъ стихотвореніи то же, что и въ прочихъ стихахъ его, но на этомъ образѣ, выбранномъ его фантазіею, какъ то еще ярче, трогательнѣе отражается общій колоритъ его поэзіи. Такъ живо чувствуешь и эту зимнюю, холодную, длинную ночь и томящій душу унылый звонъ доски, прерываемый порывомъ вѣтра, и положеніе этого чуть виднаго сквозь вьюгу, зябнущаго сторожа... Вѣроятно, читатели не будутъ на насъ жаловаться, что мы, слѣдуя принятому нами намѣренію напомнить имъ тѣхъ замѣчательныхъ нашихъ поэтовъ, которыхъ произведенія не пользуются общеизвѣстностью, вполнѣ ими заслуженною, мы выбрали стихотворенія г. Огарева. Мы должны были прежде всего остановиться на немъ потому, что намъ кажется, что по самобытности и поэтическому дару сво-

ему онъ занимаетъ первое мѣсто между всѣми пишущими теперь стихи. Это во всѣхъ отношеніяхъ талантъ чрезвычайно замѣчательный. Надобно замѣтить, что стихотворенія г. Огарева печатались въ журналѣ въ то время, когда рядомъ же съ нимъ печатались стихи Лермонтова, къ которымъ было тогда прикованно всеобщее вниманіе. Весьма можетъ статься, что многія стихотворенія г. Огарева были тогда и не замѣчены. Притомъ, по характеру своему доступныя лишь весьма тонкому эстетическому чувству, не имѣя блестящей, художественной формы,—они, какъ всякое сердечное слово, не могли быть замѣчены большинствомъ публики. Теперь они вѣрнѣе могутъ быть оцѣнены. Конечно, ихъ могутъ упрекнуть въ однообразіи тона и содержанія,—мы сами очень хорошо знаемъ всѣ упреки, которые можно имъ сдѣлать,—но тѣмъ не менѣе мы прочли ихъ съ наслажденіемъ: эта граціозная простота, эта задушевность выраженія, эта постоянная искренность чувства, наконецъ, эта внутренняя правда, которою они дышатъ, симпатически влечетъ къ нимъ. Качества рѣдкія въ поэтахъ, и особенно въ современныхъ поэтахъ, у которыхъ воображеніе и отвлеченныя идеи безпрестанно становятся на мѣсто чувства, которые непрерывъ стараются принять на себя то ту, то другую роль, воображая себя въ разныхъ положеніяхъ и никогда не оставаясь самими собою. Правда, рѣдкіе владѣютъ талантомъ высказывать, что чувствуютъ; быть искреннимъ есть тоже своего рода даръ, принадлежность сильной и богатой натуры, и много внутренней силы и рѣшимости нужно для этого. Но за то какъ обаятельно дѣйствуетъ эта внутренняя правда въ поэзіи, какъ привязываетъ она къ поэту, какъ каждый стихъ его отзывается тогда въ сердцѣ читателя! Мы относимъ г. Огарева къ немногому числу такихъ поэтовъ. Но кромѣ этого онъ такъ умѣетъ уловлять самыя тонкія, мгновенно улетучивающіяся движенія чувства, на всякое явленіе природы и жизни поэзія его отзываются съ такою трогательною нѣжностью, въ его задумчивости и грусти столько сердечной теплоты, наконецъ даже въ этомъ внѣшнемъ однообразіи содержанія такое богатство мотивовъ и тоновъ, что, признаемся, приступивъ къ чтенію стиховъ его съ равнодушіемъ, мы были увлечены ихъ прелестью. Не любя никакихъ категорій и разстановокъ поэтамъ, по той простой причинѣ, что всякій истинный, оригинальный поэтъ уже потому ни выше, ни ниже другого, что не замѣнимъ никѣмъ другимъ, мы просто считаемъ г. Огарева истиннымъ поэтомъ. Не знаемъ думаетъ ли онъ издать свои стихотворенія,—мы приглашаемъ его сдѣлать это, увѣренные, что они найдутъ себѣ сочувствіе въ публикѣ.

II.

А. А. Фетъ [1]).

I.

Въ наше время вошло въ обыкновеніе говорить, что мы живемъ въ вѣкѣ практическомъ, разумѣя подъ этимъ нѣчто совершенно прозаическое, даже враждебное всякой поэзіи. Извѣстный историкъ нѣмецкой литературы, Гервинусъ, утверждаетъ, что для Германіи поэзія кончилась съ Шиллеромъ и Гёте, что ей не осталось ничего болѣе высказать и что для германской націи наступила эпоха практическаго дѣйствія. Оставляя въ сторонѣ исключительно политическое воззрѣніе, которое привело Гервинуса къ такому односторонему отрицанію идеальныхъ свойствъ въ жизни германскаго общества—нельзя не признаться, что вообще образованные классы нашего времени смотрятъ на слово «поэзія» не только съ какою-то недовѣрчивостью, но даже съ пренебреженіемъ, близкимъ къ презрѣнію, какъ на пустую, праздную забаву и болтовню. Даже литераторы возстаютъ на поэзію и нѣкогда талантливый авторъ немногихъ превосходныхъ разсказовъ—а нынѣ сдѣлавшійся наполеоновскимъ сенаторомъ—Проспферъ Мериме написалъ недавно въ «Монитерѣ» цѣлую статью о томъ, что поэзія возможна только въ дикомъ состояніи общества и что только въ этомъ счастливомъ (?) состояніи поэтъ можетъ быть наивнымъ безъ глупости и естественнымъ безъ пошлости; что въ первобытномъ обществѣ поэтъ бывалъ военачальникомъ, законодателемъ, оракуломъ,—а теперь, чуждый практической жизни, онъ сталъ однимъ изъ самыхъ безполезныхъ членовъ общества, что говоритъ онъ неестественнымъ языкомъ, котораго бо́льшая часть его современниковъ не понимаютъ и проч. Все это кажется остроумно, особенно если подумаешь, что статья написана по поводу недавно вышедшихъ стихотвореній Виктора Гюго и что новый сенаторъ долженъ былъ доказать чѣмъ нибудь свое новое profession de foi. Понятны особенныя причины такого воззрѣнія, но не надобно забывать и того, что во Франціи до сихъ поръ называютъ поэзіей только стихи, а стихи тамъ съ давнихъ поръ сдѣлались однимъ реторическимъ упражненіемъ на задуманныя темы. Но тѣмъ не менѣе пренe-

[1]) Написано по поводу изданія стихотвореній г. Фета, появившагося въ 1856 году.

бреженіе практическихъ людей нашего времени ко слову «поэзія» понятно. Великія механическія изобрѣтенія нашего вѣка такъ поразили умы, что они за передовыми деревьями уже не могутъ разглядѣть лѣса, рѣшивъ, что новое общество Европы можетъ жить одними экономическими идеями и потребностями. Дѣйствительно, принимая въ соображеніе всѣ поводы, приводящіе къ подобнымъ воззрѣніямъ,— никакъ нельзя отрицать, что преобладающее направленіе нашего времени есть преимущественно практическое, дѣловое, пожалуй даже прозаическое въ противоположность тому смыслу, которое по французскимъ понятіямъ обыкновенно придаютъ слову «поэзія», т. е., какъ чему-то выдуманному, неестественному, воображаемому, противоположному окружающей насъ дѣйствительности. Изобрѣтенія неслыханныхъ прежде машинъ, устройство желѣзныхъ дорогъ и пароходовъ, безопасность морей, облегчивъ обороты капиталовъ и безконечно увеличивъ ихъ обращеніе, предоставили дѣловымъ, практическимъ способностямъ человѣка такое обширное поприще, что всѣ, не разбирая своихъ силъ и способностей, съ жадностью бросились въ одну эту сторону. Вмѣстѣ съ тѣмъ, развитіе естественныхъ наукъ, окончательно вступившихъ на путь опыта и наблюденія, измѣнившіяся экономическія отношенія народовъ—словомъ, все пробуждаетъ и поддерживаетъ практическія стремленія нашего времени. Очевидно, что такъ называемыя меркантильныя свойства, которыя недавно еще ставили въ упрекъ Англіи, болѣе и болѣе дѣлаются преобладающими свойствами народовъ, вступающихъ на высоту современной цивилизаціи. Весьма естественно, что и общественное мнѣніе, увлеченное этимъ еще молодымъ, бурнымъ дѣловымъ потокомъ, цѣнитъ только людей практическихъ, то есть такихъ, дѣятельность которыхъ проявляется въ сферѣ видимыхъ, осязательныхъ приложеній къ общественнымъ потребностямъ.

Мы не станемъ разбирать хорошо или дурно такое исключительное направленіе. Довольно того, что оно существуетъ. Причины, его породившія, глубоко лежатъ въ духѣ новой исторіи Европы. Но мало ли пережила Европа подобныхъ исключительныхъ, односторонпихъ направленій! И мы съ радостію привѣтствуемъ его,—но не ради одного только матеріальнаго довольства, которое разольетъ оно въ европейскомъ обществѣ, а потому, что если это общество имѣетъ великую историческую будущность, то увеличившееся благосостояніе народовъ непремѣнно поведетъ за собою и возвышеніе нравственныхъ потребностей ихъ. Никогда духъ человѣческій не можетъ удовлетвориться однимъ матеріальнымъ довольствомъ. Что бы ни го-

ворили враги философскаго направленія и исключительные поборники матеріальныхъ интересовъ,—а общество человѣческое живетъ и движется только нравственными идеями. Вся исторія человѣчества доказываетъ это; матеріальные интересы всегда были, они были и во времена римскаго общества, когда мудрѣйшій и прозорливѣйшій человѣкъ своего времени, Тацитъ, отмѣчалъ мимоходомъ въ своей лѣтописи о появленіи христіанъ въ Римѣ,—фактѣ столь ничтожномъ въ его глазахъ, что онъ едва удостоилъ упомянуть о немъ въ исторіи царствованія такого всемогущаго цезаря, какъ Неронъ. Нравственная идея тѣмъ отличается отъ всякой другой, что она захватываетъ преимущественно душевную, внутреннюю жизнь человѣка, условливаетъ собою его воззрѣніе на жизнь, на окружающій его міръ и, въ теченіе жизни его, все равно, рано или поздно, переплетаясь съ его житейскими свойствами и стремленіями, мало по малу кладетъ на нихъ преобладающую печать свою.

Всякій, кто пристально всмотрится въ движеніе и развитіе нравственныхъ идей, увидитъ, что вездѣ главнымъ и самымъ сильнымъ орудіемъ и выраженіемъ ихъ,—служитъ искусство, принимая его слова въ самомъ общемъ его значеніи. Жизнь души и міръ внутреннихъ явленій только въ искусствѣ имѣютъ прямое, правдивѣйшее свое выраженіе. Отсюда и любовь человѣка какъ къ искусству и его произведеніямъ, въ которыхъ онъ читаетъ—все равно, сознательно или нѣтъ,—тайныя движенія и явленія своей задушевной, внутренней жизни, проявленіе своихъ идеаловъ, своихъ лучшихъ стремленій. Полагать, что наше время, потому только, что оно имѣетъ практическое направленіе, должно измѣнить коренныя свойства человѣческой природы,—значитъ совершенно односторонне понимать ее. При всѣхъ временныхъ преобладаніяхъ различныхъ стремленій, которыми исполнена исторія народовъ, основныя свойства человѣческой природы постоянно одинаковы во всѣ времена. Практическій характеръ нашего времени есть только результатъ экономическихъ условій новаго европейскаго общества,—а могутъ ли экономическія отношенія измѣнить основныя свойства человѣческой души?

Двухъ великихъ поэтовъ нашего вѣка, Байрона и Вальтеръ-Скотта, произвела нація самая практическая и меркантильная, словно въ насмѣшку надъ узкими систематиками, которые осуждаютъ ее на исключительное служеніе однимъ матеріальнымъ интересамъ. И литература ея постоянно отличается несравненно большей талантливостію передъ всѣми другими литературами. Такія явленія вовсе не случайны: что такое такъ называемый практическій смыслъ,—какъ

не способность ясно понимать вещи? Въ большинствѣ, въ массѣ эта способность прилагается къ ежедневному и обиходному, въ высшихъ же, богато-одаренныхъ натурахъ, естественно, и сфера вещей расширяется. Вотъ почему литература Англіи отличается такою вѣрною изобразительностію людей и характеровъ. Вообще всякое явленіе, всякое созданіе, имѣющее въ мірѣ какое либо дѣйствіе,— все равно, является ли оно въ сферѣ видимой, практической, или въ сферѣ нравственной,—непремѣнно и прежде всего отличается глубокою примѣнимостію къ жизни, и въ этомъ собственно и состоитъ практическое свойство каждаго явленія. Такъ и произведеніе искусства, если оно, волнуя или трогая наши сердца, приноситъ намъ духовныя наслажденія,—то тѣмъ самымъ, именно фактическою дѣйствительностію производимыхъ имъ ощущеній,—входитъ оно въ практику нашей жизни, становится дѣйствующимъ ея элементомъ и часто оказываетъ несравненно бо́льшее и глубочайшее практическое дѣйствіе, нежели тысячи явленій, по привычкѣ называемыхъ практическими. Только произведенія ложныя и пустыя не имѣютъ никогда практическаго значенія, или, другими словами, не имѣютъ существеннаго вліянія на нашу душу и черезъ нее на общество; если же и замѣчается иногда нѣкоторое дѣйствіе ихъ на современность свою, то дѣйствіе это всегда кратковременно, поверхностно и ограниченно. Замѣчательно, что всѣ великіе поэты суть вмѣстѣ и глубокіе практическіе умы, то-есть, умы вѣрно понимающіе людей и вещи. Кто глубже и вѣрнѣе Шекспира смотрѣлъ на жизнь,—гдѣ найдемъ болѣе житейской мудрости, какъ не у Гёте? Одна и та же умственная сила дѣйствуетъ и въ сферѣ духовной и въ сферѣ житейской, то-есть, дѣловой, практической: разница только въ степеняхъ этой силы и въ различіи поприща ея дѣйствія. Человѣкъ безъ глубокаго и вѣрнаго ума никогда не можетъ быть истинно практическимъ дѣятелемъ.

Вслѣдствіе всего этого, практическое направленіе нашего вѣка должно радовать всякаго, кому лежатъ къ сердцу судьбы европейскаго общества. Это направленіе показываетъ разумный путь, на который наконецъ вступило это общество, показываетъ возмужалый, окрѣпшій умъ его. Господство пустыхъ словъ и фразъ проходитъ, а съ ними сколько вольныхъ и невольныхъ узъ спадетъ съ души! Искусство не должно ожидать себѣ ущерба отъ этого направленія: всегда и вездѣ было оно выраженіемъ душевной, внутренней жизни человѣка, а чрезъ то и общества: и пока будетъ въ обществѣ духовное содержаніе,—непремѣнно будетъ и выраженіе его, т. е. не-

кусство. Никогда одна политическая исторія не въ состояніи передать такъ жизнь народовъ, какъ передаетъ ее поэзія и вообще искусство. Исторія передаетъ только факты; внутренняя, жизненная сила фактовъ исчезаетъ отъ нашего изслѣдованія. Какъ бѣдно и пусто было бы наше знаніе древней жизни, еслибъ мы не знали ея поэзіи и ваянія! Вся романтическая прелесть среднихъ вѣковъ, вся ихъ внутренняя жизнь открылась только съ тѣхъ поръ, какъ стали изучать ихъ поэтическіе памятники. То, что мы называемъ теперь искусствомъ античнымъ, средневѣковымъ и т. д., есть собственно произведенія, въ которыхъ выражалась внутренняя, душевная жизнь народовъ тѣхъ временъ. Вслѣдствіе неизслѣдимаго и существеннаго закона природы, все внутреннее стремится проявить себя во внѣшнемъ, все невидимое ищетъ выраженія своего въ образѣ, все тайное хочетъ стать явнымъ. Выраженіе, языкъ этого внутренняго, душевнаго, сокровеннаго—есть собственно поэзія и вообще то, что мы называемъ искусствомъ. Каждый народъ выражался имъ по мѣрѣ своего духовнаго развитія, по мѣрѣ способностей данныхъ ему природою, но тѣмъ не менѣе непремѣнно выражался. Поэтому поэзія не есть какой либо литературный продуктъ, какъ понимаютъ ее близорукіе практики, а вѣчное, существенное свойство человѣческой души. Поэзія и поэтическое творчество существовали и тогда, когда люди еще не умѣли обозначить ихъ этими названіями. Не говоря уже о легендахъ, народныхъ пѣсняхъ и т. п., первоначальное пробужденіе мысли въ древнихъ народахъ, исчезающее отъ изслѣдованій исторіи, пробужденіе мысли, выражающееся всегда въ признаніи и посильномъ опредѣленіи высшихъ силъ, правящихъ міромъ,—постоянно и вездѣ облекало свои первоначальныя представленія въ поэтическую форму. Такъ, все, чѣмъ переполняется и глубоко волнуется человѣческое сердце, имѣетъ свое прямое выраженіе только въ поэзіи, въ искусствѣ. Это одинаково приложимо и къ дикарю, и къ самому образованному европейцу. Судя по древнимъ миѳологіямъ, въ которыхъ поэтическое творчество играетъ такую преобладающую роль, необходимо предположить, что первоначальныя эпохи народовъ заключаютъ въ себѣ несравненно болѣе поэтическихъ элементовъ, нежели эпохи ихъ высшаго умственнаго развитія. И это понятно. Таинственныя силы явленій, окружающія простыхъ, безсознательныхъ дѣтей природы, не разложились еще въ ихъ наивномъ умѣ на тѣ отвлеченныя и научныя названія, которыя, какъ напримѣръ теперь у образованныхъ европейскихъ народовъ, не даютъ поэтическимъ инстинктамъ господствовать съ тою безграничною свободою, съ какою властвуютъ они въ перво-

начальныя эпохи народовъ. Намъ теперь гораздо труднѣе быть поэтами. Въ тѣ эпохи все: и религія, и исторія, и душевная жизнь человѣка—все облекается имъ въ поэтическіе образы. Только впослѣдствіи, при высшемъ духовномъ развитіи, научается онъ отдѣлять чисто-поэтическое отъ прочихъ проявленій своей жизни; то, что было для него цѣльнымъ и совокупнымъ, развивающееся сознаніе разлагаетъ на особенности и частности и только путемъ анализа и разложенія восходитъ онъ потомъ къ другому уже сознательному понятію единаго, цѣльнаго, общаго.

Все въ мірѣ совершается по неизмѣннымъ законамъ, сущность которыхъ лежитъ внѣ нашего познанія... Мы искренно просимъ у читателя извиненія въ томъ, что пускаемся въ такія туманныя разсужденія. Искусство вообще и поэзія въ особенности принадлежатъ къ такой дѣятельности нашего духа, которую нѣтъ возможности объяснить тѣмъ простымъ и очевиднымъ образомъ, какимъ объясняется, напримѣръ, устройство и постройка какой нибудь машины или фабрики. Многіе эстетики и метафизики пытались объяснить поэзію, но и послѣ объясненій ихъ, не смотря на всѣ метафизическія тонкости, дѣло остается попрежнему таинственнымъ. Всѣ мы болѣе или менѣе узнаемъ поэзію, чувствуемъ ее, говоримъ о ней, но яснаго опредѣленія ея сдѣлать не можемъ. Она, какъ жизнь, ускользаетъ отъ всѣхъ нашихъ усилій проникнуть въ ея сущность. Болѣе всякаго другаго, пишущій эти строки чувствуетъ свое безсиліе объяснить одно изъ самыхъ глубокихъ и таинственныхъ проявленій нашего духа и заранѣе отстраняетъ отъ себя всякую претензію на этотъ счетъ. Всякая метафизика есть не болѣе, какъ усиліе человѣческаго ума обнять міровой духъ: но для того, чтобы обнять его, нужно возвыситься надъ нимъ. Попытка равно безнадежная и для глупыхъ, и для мудрыхъ. А, между тѣмъ, человѣкъ не можетъ отказаться отъ этихъ усилій! Тѣ же самые вопросы—только подъ другими формами и названіями—задаетъ себѣ каждый вѣкъ, и каждый вѣкъ неспѣшно разрѣшаетъ ихъ, создавая свою теорію вселенной. И все безъ успѣха! Да и можетъ ли конечное существо создать сколько нибудь удовлетворительную теорію безконечнаго? Всѣ мы, весь родъ человѣческій, наше существованіе, наша исторія—все это едва замѣтная зыблющаяся точка въ безграничномъ океанѣ вселенной, точка, слитая съ ней, несомая ея великимъ теченіемъ и лишенная всякой возможности хоть издали видѣть берега ея или постигнуть это теченіе. Наша мимолетная жизнь окружена вѣчностію, наше маленькое тѣло—безпредѣльностію. Какъ же удержаться намъ отъ вопро-

совъ? Человѣкъ повсюду окруженъ неизслѣдимыми тайнами — и сколько бы онъ ни повторялъ себѣ, что сущность ихъ навсегда закрыта отъ него, но эти вѣчныя тайны имѣютъ для души нашей неотразимое очарованіе: на зло нашимъ понятіямъ, она безпрестанно допрашиваетъ ихъ бездонныя нѣдра. И можемъ ли мы ожидать другихъ отвѣтовъ, кромѣ поверхностныхъ догадокъ, въ родѣ тѣхъ отвѣтовъ, какими матери стараются успокоить любопытныхъ, незнающихъ, безпокойныхъ дѣтей своихъ?

Все въ мірѣ, сказали мы, совершается по неизслѣдимымъ законамъ, сущность которыхъ лежитъ внѣ нашего познанія. Тѣ же законы, которые производятъ явленіе природы, составляютъ и основу явленій, совершающихся въ нашемъ духѣ. Мы не хотимъ этимъ сказать, чтобы нравственный міръ человѣка былъ тождественъ съ міромъ животныхъ: мы хотимъ сказать только, что всѣ явленія духа человѣческаго совершаются по присущимъ ему законамъ, глубоко родственнымъ съ общей жизнію вселенной. Мы живемъ тѣмъ же духомъ, которымъ живетъ природа,— мы та же самая природа, но одухотворенная и сознающая себя. Нѣмая поэзія природы есть наша сознательная поэзія: намъ дано высказывать эту нѣмую поэзію природы. Отсюда наше чувство природы и вѣчной красоты ея. Красота эта не есть только случайная принадлежность какихъ либо одинокихъ явленій въ природѣ: красота составляетъ вѣчную основу явленій міроваго духа, основу всей неизслѣдимой творческой силы вселенной. Древніе греки впервые почувствовали это, назвавъ міръ красотою (космосъ). Всѣ другіе древніе народы сознавали только оживляющія и губящія силы природы и съ ужасомъ поклонялись имъ. Красота, присущая въ ея явленіяхъ, была невидима для нихъ. И такъ глубоко почувствовалъ древній грекъ красоту природы, что красота эта охватила все его сознаніе, обратилась для него въ религіозное чувство, проникла собою всѣ его религіозныя представленія и стала ихъ формой и сущностью.

Это чувство красоты было однимъ изъ величайшихъ откровеній для человѣческаго духа; оно совершенно измѣнило жизнь человѣка и характеръ его исторіи. То былъ словно разсвѣтъ послѣ долгой, тяжкой, темной ночи, исполненной ужасныхъ призраковъ и страданій. При чувствѣ всеобъемлющей красоты, открывшейся сознанію грековъ,—силы природы мгновенно потеряли для нихъ свой прежній мрачный, ужасающій, неотразимый характеръ; отрѣшились отъ своей необъятной хаотической основы, приняв въ воображеніи ихъ кроткіе, ласкающіе или въ самой серьёзности своей благодушные образы,

близкіе, дружественные людямъ, участвующіе въ каждомъ ихъ чувствѣ, въ каждой мысли и дѣйствіи. Впервые божественное представилось въ человѣческомъ образѣ. Все безобразное, хаотическое, чудовищное, дикое было низвергнуто въ преисподнюю, вмѣстѣ съ титанами. При такомъ религіозномъ воззрѣніи на міръ, вся жизнь грековъ должна была принять свѣтлый, праздничный характеръ и запечатлѣть произведенія ихъ тою первобытною утреннею свѣжестью чувства, которою до сихъ поръ наслаждаемся мы въ «Иліадѣ». Все это, разумѣется, совершилось не вдругъ, а долгимъ процессомъ, слѣды которой едва теперь замѣтны намъ въ греческой миѳологіи. Одна уже великая борьба Титановъ съ олимпійскими богами намекаетъ на то, какія тревоги предшествовали окончательному признанію олимпійскихъ божествъ.

Великое откровеніе явилось человѣку въ чувствѣ красоты: откровеніе гармоническаго единства между понятіемъ и формою, между внутреннимъ чувствомъ и внѣшнимъ образомъ. Необузданное стремленіе чувствъ, отразившееся у всѣхъ древнихъ народовъ въ мрачныхъ, пенстовыхъ, душныхъ религіозныхъ созерцаніяхъ, вдругъ проникается у грековъ неслыханною дотолѣ граціею восхитительною гармоніею формы и содержанія. Только съ чувствомъ красоты стали впервые возможны свободныя отношенія человѣка къ природѣ. Онѣ тотчасъ же перешли въ дружественныя, родственныя отношенія къ ней, которыя повели за собой изученіе ея, самостоятельность мышленія, неслыханное дотолѣ политическое устройство—и положили основу нашей теперешней цивилизаціи.

Всѣмъ этимъ одолжены мы бѣдному, маленькому племени, разсѣянному на ничтожномъ клочкѣ земли, точно такъ же, какъ и другое племя совершенно бѣдственное и несчастное, дало намъ высочайшій, божественный идеалъ нравственнаго величія и красоты.

Извѣстно, что религію именуютъ первоначальною воспитательницею народовъ. Вникая въ религіозныя воззрѣнія древнихъ, видимъ, что религіозное сознаніе ихъ было основнымъ корнемъ, изъ котораго произошли всѣ понятія, всѣ учрежденія ихъ, что оно одно давало тотъ или другой характеръ всей ихъ исторіи. Вѣрованія и миѳологія народа есть самое лучшее объясненіе и его свойствъ и его исторіи. По вѣчному міровому закону—все внутреннее стремится выразить себя во внѣшности; такъ и вѣрованія народовъ, какъ самое существенное для нихъ,—необходимо выражались во внѣшнихъ представленіяхъ. Всѣ эти первобытныя произведенія, сооруженія Египта и Вавилона, поэмы Индіи, Греціи, Исландіи, которые мы вносимъ

теперь въ исторію искусства и литературы—первоначально были для тѣхъ народовъ религіозными памятниками и сказаніями, выражавшими ихъ религіозныя воззрѣнія. Такъ сферы вѣрованій и искусства неразрывно между собою связаны. Для древнихъ все было божественнымъ, все прямо исходило отъ какого нибудь божества; всѣ явленія природы или души человѣческой считались дѣйствіями злыхъ или добрыхъ боговъ, даже воля, нравственныя и физическія побужденія человѣка исключительно зависѣли отъ нихъ. Мы замѣтили уже выше, что самый прямой, естественный языкъ религіознаго чувства древнихъ была поэзія; она явилась вмѣстѣ съ пробудившимся сознаніемъ человѣка. Разумѣется, искусства въ томъ свободномъ, самостоятельномъ смыслѣ, какой мы теперь даемъ этому слову, не было у древнихъ; оно, какъ мы сказали, было слито съ религіозными представленіями; но насъ занимаетъ теперь не тотъ или другой смыслъ, какой мы теперь даемъ искусству, а общая всѣмъ временамъ и народамъ сущность искусства,—именно, прирожденное человѣку стремленіе проявлять въ образѣ или словѣ свои мысли, чувства, воззрѣнія. Здѣсь заключается корень всѣхъ искусствъ и всякой поэзіи,—и, надобно сознаться, корень болѣе реальный, нежели машины и прочія практическія изобрѣтенія, существующія вслѣдствіе временныхъ экономическихъ условій, между тѣмъ, какъ искусство и поэзія суть прирожденныя свойства души человѣческой.

И такъ, мы видѣли, что корень всѣхъ искусствъ и поэзіи—есть врожденное человѣку стремленіе выражать свои мысли, чувства и воззрѣнія. Не смотря на свободное и совершенно самостоятельное значеніе, которое съ развитіемъ цивилизаціи получило теперь искусство, сущность дѣла не измѣнилась до сихъ поръ и остается тою же самою. Развѣ каждое произведеніе искусства не есть прежде всего выраженіе мысли, чувства, воззрѣній того человѣка, который произвелъ его? Единственное требованіе, которое должно предъявлять относительно этихъ осуществленій внутренняго и которое одно даетъ имъ цѣну и значеніе—состоитъ въ томъ, чтобъ въ основѣ ихъ, т. е. въ мысляхъ, воззрѣніяхъ и чувствахъ, была самая глубокая искренность, чтобъ онѣ дѣйствительно насквозь проникали собою душу художника. Только такимъ искреннимъ путемъ создались столь драгоцѣнные намъ памятники первоначальныхъ воззрѣній народовъ на міръ, на природу, на господствующія въ ней силы. Но и теперь,—развѣ достоинство и значительность искусствъ не условливается прежде всего искренностію, глубиною мысли или чувства? И чѣмъ сообразнѣе съ ними внѣшнее ихъ выраженіе, тѣмъ лучше произведеніе и тѣмъ

сильнѣе его дѣйствіе на читателей. Въ обширномъ смыслѣ, жизнь каждаго человѣка есть практическое проявленіе свойствъ души его, его мыслей, воззрѣній, чувствъ. Не все то искусство, что выражается только въ стихотвореніи, въ статуѣ, въ картинѣ, въ музыкѣ: жизнь человѣка можетъ представлять собой иногда такое художественное произведеніе, которому подобнаго не найдется въ искусствѣ всѣхъ народовъ.

Какъ искусство вообще составляетъ одно изъ существенныхъ свойствъ нашей природы, такъ и поэзія принадлежитъ къ основнымъ свойствамъ ея. Собственно говоря, каждое изъ искусствъ есть только внѣшняя одежда, видимая форма, въ которую воплощается поэтическое чувство. Одна и та же поэтическая сила живетъ и въ Милосской Венерѣ, и въ смѣющемся Ватиканскомъ Сатирѣ, и въ разсказахъ «Иліады», точно такъ же, какъ живетъ она въ пѣснѣ Кольцова, какъ и въ «Гамлетѣ» Шекспира. Разница только въ степени и формѣ ея проявленія. Мы уже выше сказали, что яснаго и точнаго опредѣленія поэзіи мы не беремъ на себя. Каждое изъ искусствъ можно опредѣлить болѣе или менѣе удачно,—потому что сфера искусства есть всегда внѣшность,—сфера поэзіи, напротивъ, внутри насъ, въ сердцѣ, въ самомъ глубокомъ и невыразимомъ чувствѣ нашемъ.

Какъ одно изъ основныхъ свойствъ нашего духа, поэзія не принадлежитъ къ какимъ либо исключительнымъ эпохамъ человѣчества: она рождается вмѣстѣ съ пробужденіемъ мысли въ человѣкѣ, съ первымъ сознательнымъ трепетомъ его сердца. Она есть то чувство, которымъ принималъ въ себя первобытный человѣкъ явленія природы и уже потомъ облекалъ это чувство въ положительныя воззрѣнія и понятія; она есть то чувство, которымъ мы ощущаемъ трогающія или потрясающія насъ явленія жизни. Поэзія есть движущая сила того, врожденнаго человѣку, стремленія выражать свои чувства и воззрѣнія. Врожденнымъ называемъ мы это стремленіе потому, что это выраженіе дѣлается вовсе не съ цѣлію показать его другимъ, или, чтобъ другіе узнали о немъ; напротивъ, истинный поэтъ полонъ безотчетнаго стремленія высказывать внутреннюю жизнь души своей. Въ этомъ безотчетномъ, невольномъ актѣ, составляющемъ первѣйшее условіе поэтическихъ произведеній вызываемыхъ какою либо положительною, житейскою, практическою цѣлію, и которыя въ противоположность съ тѣми невольными выраженіями души,—по самому матеріалу и существу своему поэтическими,—принадлежатъ къ средѣ прозаической. Такое или невольное изліяніе души, или имѣющее только одну цѣль—высказать въ какой бы то ни было формѣ—въ

музыкѣ, живописи, ваяніи, въ словѣ—свое чувство, воззрѣніе, мысль, не для поучительной общественной,—словомъ, какой либо житейской цѣли, а только ради самихъ этихъ переполняющихъ душу художника чувствъ, воззрѣній, мыслей,—и послужило основаніемъ эстетической теоріи подъ весьма сбивчивымъ названіемъ: «Искусства для Искусства», другими словами теоріи свободнаго творчества, въ противоположность другой утилитарной теоріи, которая хочетъ подчинить искусство служенію практическимъ цѣлямъ. Мы не станемъ теперь говорить о томъ, до какой степени эта утилитарная теорія противорѣчитъ сущности искусства, разрушая единство, полноту и самостоятельность его дѣятельности. Предметъ этотъ слишкомъ обширенъ и завлекъ бы насъ за предѣлы этой статьи, а потому обращаемся снова къ соображеніямъ касательно поэтическаго чувства.

Поэтическое чувство принадлежитъ къ природнымъ свойствамъ, какъ человѣка, такъ и народа, условливается его физіологическими особенностями, окружающею его природою, климатомъ, — словомъ, всѣмъ тѣмъ, изъ чего слагается физическій и духовный организмъ народа. Хотя мы отдѣляемъ въ учебныхъ книгахъ поэзію простонародную отъ поэтическихъ произведеній, принадлежащихъ образованному сословію, но въ сущности нѣтъ разныхъ поэзій: есть только единая поэзія, настоящая, истинная,—всѣ остальное или приближеніе къ ней, или призракъ ея. Мы уже сказали, что не беремъ на себя смѣлости опредѣлить—что такое поэзія? Да и едва-ли можно сдѣлать точное опредѣленіе ея, точно также, какъ представить очевидныя доказательства, по которымъ можно было-бы распознавать поэзію отъ прозы. Поэтическое чувство, будучи самымъ жизненнымъ свойствомъ души, само даетъ жизнь всему, до чего ни прикоснется: оно преображаетъ наши душевныя ощущенія, мысли, созерцанія въ живые образы и каждый образъ въ его представленіи становится одушевленною индивидуальностью. Поэзія, какъ природа, стремится индивидуализировать, все вплотить въ особенность: она любитъ подробность, частность, не изъ мелочности, а потому что для нея, какъ для природы, частность суть живая организація цѣлаго. Поэтому-то поэзія и называется творчествомъ. Это та же творческая сила природы, только перенесенная въ душу человѣческую, гдѣ творческимъ началомъ является поэтическое чувство. Но въ такой высшей, творческой степени поэзія сосредоточивается лишь въ рѣдкихъ, можно сказать, исключительныхъ, художественныхъ натурахъ; въ обыкновенномъ же, въ общедоступномъ своемъ видѣ—поэзія есть одно изъ самыхъ неизслѣдимыхъ нашихъ духовныхъ ощущеній. По-

этическое чувство можно бы назвать шестымъ и самымъ высшимъ чувствомъ въ человѣкѣ. Это какое-то невыразимое наслажденіе, мгновенно одухотворяющее весь физическій организмъ человѣка, сообщающій ему безконечную полноту блаженнаго духовнаго упоенія жизнію.

Поэтическое чувство живетъ въ натурѣ почти каждаго человѣка; конечно, есть натуры болѣе или менѣе одаренныя имъ,—но вообще трудно найти столь бѣдную и черствую натуру человѣка, въ которой бы рѣшительно ничто не пробуждало поэтическаго чувства. Оно безконечно видоизмѣняется сообразно съ духовною организаціею человѣка и степенью его нравственнаго развитія. Повторимъ, поэзія не есть что-либо искусственное, литературное, словомъ, сочиненное; напротивъ, одно изъ удивительныхъ и основныхъ свойствъ поэтическаго ощущенія состоитъ именно въ томъ, что оно не зависитъ ни отъ воли нашей, ни отъ нашего ума: оно есть безсознательный, таинственный фактъ нашей духовной природы. Его можетъ пробудить въ насъ и раздавшіеся вдали звуки шарманки, и порывы осенняго вѣтра, и видъ простаго цвѣтка—словомъ, нѣтъ такого обыденнаго явленія, которое-бы въ счастливо-одаренной природѣ человѣка не пробуждало поэтическаго ощущенія, того внезапнаго, тихаго, душевнаго экстаза, отзывающагося во всемъ организмѣ нашемъ самымъ задушевнымъ наслажденіемъ. А потому все, всякое явленіе жизни, всякое движеніе души, если только человѣку удастся уловить въ словѣ или образѣ ту полноту и жизненность, какими исполнены онѣ во внутреннихъ глубинахъ своихъ, все непремѣнно поэтически будетъ дѣйствовать и на другихъ людей.

Поэтически чувствовать, думать и выражаться можетъ человѣкъ безъ всякой мысли объ этомъ, безъ всякаго къ тому намѣренія, безъ малѣйшей претензіи на поэзію. Отъ этого есть всегда нѣчто безсознательное въ поэтическомъ творчествѣ. Въ началѣ нашего столѣтія, когда философія впервые только ступила на ту высоту, съ которой стало доступно ей значеніе искусства, и изученіе поэтическихъ произведеній сдѣлалось живѣйшею потребностью глубокихъ умовъ того времени, вопросъ о безсознательности творчества былъ однимъ изъ самыхъ живыхъ и спорныхъ вопросовъ. Романтическая школа довела его до смѣшныхъ крайностей, представляя поэтовъ и художниковъ какими-то фантастическими, взрослыми младенцами, праздными гуляками, которые безъ всякаго изученія, ума и труда, сами не зная какъ, производятъ геніальныя вещи. Это была смѣшная крайность, до которой романтики довели мнѣнія философіи того времени. Но

мнѣнію тогдашнихъ философовъ, поэтическій духъ не зависитъ отъ человѣка, котораго онъ осѣняетъ; какъ ключъ изъ утеса, такъ бьетъ изъ груди человѣческой вдохновеніе и водитъ рукой поэта или художника, и онъ, необходимо, фаталистически, какъ орудіе таинственной, высшей силы, воспроизводитъ, въ той или другой формѣ, ея внушенія. Ритмъ, метръ рнома,—все это плодъ не поэта, аноэтическаго духа, которому человѣкъ не можетъ противиться. Многое теперь въ этихъ мнѣніяхъ кажется преувеличеннымъ; но преувеличеніе впрочемъ понятное и даже естественное, если представимъ себѣ тотъ энтузіазмъ, который должны были чувствовать мыслители того времени, когда передъ ними впервые раскрылось высочайшее значеніе творческаго поэтическаго духа, создающаго искусства. Много въ то время, да и послѣ, было жаркихъ споровъ о безсознательности творчества, но вопросъ все-таки остался нерѣшимымъ. Впрочемъ, не смотря на попытки все объяснить механическимъ образомъ, многое въ приведенномъ нами воззрѣніи до сихъ поръ истинно. Если природа не дала человѣку дара поэтически уловлять явленія внутренняго и внѣшняго міра, говоримъ поэтически, то есть, въ ихъ полнотѣ, самостоятельности, органической жизни съ ихъ цвѣтомъ и ароматомъ,—то никакой умъ, никакая образованность не помогутъ ему въ томъ. Этотъ-то таинственный, ускользающій отъ всякихъ изслѣдованій процессъ воспроизведенія явленій внутренняго или внѣшняго міра въ образахъ и словахъ, бьющихся чудною, неизслѣдимою, жизнью собственно и называли безсознательнымъ творчествомъ. Въ этомъ процессѣ есть и восторгъ зарожденія, и трудъ пошенія и муки рожденія. Что тутъ есть многое, что дается только тончайшею проницательностью и воспріимчивостью, внутреннимъ, безсознательнымъ откровеніемъ,—противъ этого трудно будетъ спорить. Давно было замѣчено, говоритъ Шеллингъ, что въ искусствѣ не все дѣлается сознательно; что съ сознательною дѣятельностью должна соединяться какая-то безсознательная сила, и что только полное сліяніе и взаимодѣйствіе ихъ создаютъ великое въ искусствѣ. Произведенія, которымъ недостаетъ этой безсознательной науки, всегда можно узнать: въ нихъ чувствуется недостатокъ самостоятельной жизни, независящей отъ ихъ производителя, и, наоборотъ, тамъ, гдѣ присутствуетъ жизнь эта—искусство сообщаетъ своему произведенію, вмѣстѣ съ величайшею ясностью ума, ту неизслѣдимую реальность (дѣйствительность), которая дѣлаетъ произведеніе подобнымъ созданію самой природы [1]).

---

1) Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.

Глубоко справедливыми кажутся намъ слова знаменитаго нѣмецкаго мыслителя и примѣнить ихъ можно не къ одному только искусству. Какъ бы велики и безмѣрны ни были познавательныя человѣческія способности, и какъ бы ни велика была масса свѣдѣній современнаго намъ человѣка,—но сознательно и дѣйствительно можетъ онъ знать изъ этой массы лишь весьма небольшую часть. Совершенно и вполнѣ можетъ онъ знать одно только механическое и мелкое. Все великое, все исполненное жизненной силы — въ сущности своей всегда таинственно и понимать въ немъ можемъ мы лишь одну поверхность и внѣшность. И въ нашемъ внутреннемъ, и въ нашемъ внѣшнемъ мірѣ ясно намъ одно только механическое; все динамическое, все имѣющее жизненную силу—исчезаетъ отъ нашихъ изслѣдованій. Возьмемъ, напримѣръ, хоть самое близкое къ намъ—наше мышленіе: вѣдь только самую внѣшнюю поверхность его можемъ мы высказывать въ опредѣленныхъ, отчетливыхъ мысляхъ; но подъ ними, за предѣломъ логическихъ доказательствъ и сознательнаго выраженія мысли—лежитъ сфера созерцанія. Тамъ-то, въ ея тихихъ, таинственныхъ глубинахъ пребываетъ жизненная сила, присущая въ насъ, и тамъ-то совершается работа всего того, что создается, а не просто дѣлается. Вездѣ, и въ сферѣ поэзіи, и во всякой другой—истинная сила безсознательна. Всякій творческій геній—тайна для себя самого: старая мысль, но тѣмъ не менѣе вѣрная. Шекеспиръ ровно ничего не видѣлъ въ томъ, что написалъ своего «Гамлета»; онъ рѣшительно не считалъ его, да и всѣ свои произведенія, за что либо необыкновенное. Поэтическая дѣятельность Гёте, напротивъ, исполнена сознанія: можетъ быть потому самому творческая сила Гёте гораздо слабѣе творческой силы Шекеспира.

Если бы каждый пристальнѣе всматривался въ окружающую его жизнь, онъ увидѣлъ бы въ ней несравненно болѣе поэтическихъ элементовъ, нежели какъ обыкновенно предполагаютъ, по привычкѣ ссылаясь на мнимую прозаичность ея. Даже такъ называемая мелкая проза жизни бо́льшею частью составляетъ одну только наружность, поверхность, подъ которою почти всегда кроется какое нибудь высшее содержаніе. Существенное стремленіе искусства въ томъ и состоитъ, чтобы открывать, обнаруживать это высшее содержаніе, скрывающееся подъ мелкою прозою жизни, давать чувствовать мысль, движущую этою прозою. Каждое изъ искусствъ есть только орудіе, средство для обнаруженія поэзіи, которая заключается въ самой основѣ жизни; поэтическій даръ состоитъ собственно въ уловленіи поэтическаго элемента, присущаго въ глубинѣ нашей души. Поэтому

самый пробный камень поэтическаго дарованія, самое лучшее свидѣтельство его—суть тѣ стихотворенія, которыя изображаютъ душевное состояніе, и вообще тѣ, которыя служатъ выраженіемъ какого либо чувства. Ихъ задача—уловить ощущенія въ той полнотѣ и глубинѣ, какъ онѣ проходятъ по душѣ. Немногимъ удается это. Этотъ родъ составляетъ пробный камень поэтическаго дара именно потому, что тутъ не могутъ помочь никакая фантазія, никакія постороннія соображенія; тутъ нельзя прибѣгнуть, какъ въ прочихъ родахъ поэзіи, ни къ какой посторонней помощи; все достоинство этого рода произведеній исключительно зависитъ отъ матеріала, изъ котораго берутъ ихъ: надобно, чтобъ человѣкъ этотъ поэтически чувствовалъ. Но въ поэзіи есть еще одна сторона, которая всего болѣе показываетъ глубокую связь ея съ природою: это невольность поэтическаго творчества. Горе поэту, который вздумаетъ сочинять. Во всякомъ истинно поэтическомъ произведеніи есть всегда невольная основа, которая полагается внутреннею потребностью поэта. Не смотря на весь кажущійся произволъ мысли, фантазіи и воли его, ни въ чемъ такъ не связанъ онъ, какъ именно въ своемъ творчествѣ, потому что поэту вообще удается только то, къ выраженію чего онъ чувствуетъ неодолимое внутреннее влеченіе. Такъ и въ жизни—самый вѣрный признакъ истинной склонности есть всегда невольное, безсознательное влеченіе. Поэтъ только высказываетъ то, что непосредственно, независимо отъ его воли возникло въ душѣ его: матеріалъ, содержаніе создались уже въ его душевномъ созерцаніи и сочинительство участвуетъ тутъ только, какъ обработка внутренно даннаго готоваго матеріала. Поэтому, въ точномъ смыслѣ, поэта всего менѣе можно называть сочинителемъ. Странно въ наше скептическое время сравнивать поэта съ древнею Пиѳіею: многіе улыбнулись бы такому сравненію, но въ сущности въ немъ гораздо болѣе справедливаго, нежели смѣшнаго. Какъ Пиѳія пророчала только тогда, когда чувствовала въ себѣ присутствіе божества, такъ и поэтъ только тогда производитъ истинно поэтическія вещи, когда къ тому влечетъ его внутренняя, самому ему невѣдомая сила. У Пушкина есть драгоцѣнныя свидѣтельства этого внезапно охватывающаго душу стремленія, когда изъ обыденной жизни своей,

Вѣжитъ онъ, дикій и суровый,
И звуковъ и смятенья полнъ,
На берега пустынныхъ волнъ,
Въ широкошумныя дубровы.

У насъ и въ прозѣ, и въ стихахъ сочинили, чѣмъ долженъ быть

поэтъ; особенно любятъ изображать его карателемъ общественныхъ пороковъ, исправителемъ нравовъ, проводникомъ, такъ называемыхъ, современныхъ идей. Мнѣніе совершенно противорѣчащее и сущности поэзіи, и основнымъ началамъ поэтическаго творчества. Правда, что всѣмъ этимъ можетъ быть поэтъ, но только тогда, когда не думаетъ о поученіи и исправленіи, когда не задаетъ себѣ задачи проводить тѣ или другія отвлеченныя идеи; именно потому, что поэтъ, подъ одеждою временнаго, имѣетъ въ виду только вѣчныя свойства души человѣческой. Если въ его произведеніи заключена не мертвая, а живая идея, если есть въ немъ истинное жизненное слово, — онѣ найдутъ себѣ отзывъ, онѣ непремѣнно будутъ дѣйствовать на своихъ современниковъ. Мы, напримѣръ, вовсе не думаемъ, чтобы Гоголь имѣлъ въ виду исправленіе нравовъ, когда писалъ своего «Ревизора». Его самого, прежде всего, восхищала комическая сторона его героевъ, ихъ пошлое, домашнее пониманіе государственныхъ интересовъ, ихъ наивная безнравственность, безсознательная подлость; а если «Ревизоръ» имѣетъ высокій нравственный смыслъ, то смыслъ этотъ явился самъ собою, какъ невольное отраженіе того высокаго нравственнаго идеала, который великій художникъ носилъ въ душѣ своей и который помимо воли художника всегда отразится въ каждомъ его произведеніи. Этотъ нравственный идеалъ одинъ помогалъ Гоголю съ такою неслыханною тонкостію подмѣчать пошлыя стороны жизни. Его самого смѣшили эти пошлыя стороны: иначе откуда бы взялась эта неудержимая веселость, этотъ умиляющій душу юморъ, это геніальное шутовство, словомъ вся та поэзія смѣха, которая электрической струей бѣжитъ по комедіи? И тѣмъ всегда глубже и прочнѣе дѣйствіе поэтическаго произведенія, чѣмъ независнмѣе оно отъ временныхъ, и слѣдовательно скоропреходящихъ интересовъ. Никто не думаетъ оспаривать у поэтовъ права заниматься дидактическими цѣлями, но тѣмъ не менѣе слѣдуетъ предупредить ихъ, что такого рода произведенія, хотя и могутъ имѣть поэтическую наружность и даже поэтическія достоинства въ частностяхъ, но никогда не заслужатъ передъ безпристрастной критикой названія дѣйствительно поэтическихъ произведеній; онѣ могутъ называться поучительными, полезными, чѣмъ угодно, но только не поэтическими. Можно даже предположить, что дѣйствительно поэтическій талантъ, въ эпоху своей силы и свѣжести, никогда не можетъ отдаться дидактическимъ цѣлямъ: такое направленіе есть свидѣтельство или не вполнѣ поэтическаго таланта или упадка его, тѣмъ болѣе, что на дидактическомъ поприщѣ могутъ съ успѣхомъ подвизаться и самыя посредственныя дарованія.

Мы сказали, что поэтическое чувство свойственно почти каждому человѣку, но безконечно разнообразится, смотря по натурѣ человѣка, его нравственнымъ способностямъ и духовному его развитію: здѣсь-то заключается причина того разногласія и противорѣчій, которыя слышатся, когда дѣло идетъ о признаніи и оцѣнкѣ поэтовъ. Всякое время имѣетъ свою настроенность и, конечно, счастливы тѣ поэты, которые прямо попадаютъ на настроенность, преобладающую въ массѣ читателей: но за то и горе имъ, если подъ выраженіемъ этой преходящей настроенности нѣтъ у нихъ болѣе глубокаго, вѣчнаго содержанія, которое всегда пребываетъ въ жизни, не смотря ни на какую настроенность. Надобно, чтобы подъ наружностію временнаго угаданъ былъ поэтомъ вѣчный фактъ человѣческой души. Только въ одномъ этомъ случаѣ произведеніе переживаетъ свою минуту. Русская литература видѣла не мало внезапныхъ возвышеній и паденій поэтовъ. Много зоркости въ этомъ отношеніи нужно имѣть критикѣ, чтобы усмотрѣть существенное достоинство писателя, не увлечься временною настроенностію и не ошибиться въ своей оцѣнкѣ.

II.

Признаемся, что, приступая къ сужденію о стихотвореніяхъ г. Фета, мы находимся въ большомъ затрудненіи. Для огромнаго большинства читателей, талантъ г. Фета далеко не имѣетъ того значенія, какимъ пользуется онъ между литераторами. Цѣнители таланта его состоятъ, можно сказать, изъ немногихъ любителей поэзіи, положеніе которыхъ въ этомъ случаѣ тѣмъ болѣе затруднительно, что вообще поэтическое достоинство писателя невозможно доказывать очевидными доводами, такъ что если наслажденіе, ощущаемое вами при чтеніи какого либо поэтическаго произведенія, не раздѣляется вашимъ слушателемъ,—вамъ ничего другаго не остается, какъ закрыть книгу.

Всѣ журналы наши встрѣтили книжку г. Фета сочувствіемъ и похвалами, но тѣмъ не менѣе, прислушиваясь къ отзывамъ о ней публики не литературной, нельзя не замѣтить, что она какъ-то недовѣрчиво смотритъ на эти похвалы: ей непонятно достоинство поэзіи г. Фета. Словомъ, успѣхъ его, можно сказать, только литературный: причина этого, кажется намъ, заключается въ самомъ талантѣ его. Г. Фетъ—не поэтъ отвлеченныхъ мыслей, которыя въ стихахъ имѣютъ ту выгоду, что какъ бы прозаически онѣ не были выражены—онѣ прямо бросаются въ глаза читателю и не ставятъ

его въ затрудненіе относительно пониманія стихотворенія; а бо́льшая часть читателей совершенно удовлетворяется этимъ, не заботясь о томъ, поэтически ли выражены мысли эти. Благодаря такому легкому способу, многіе сочинители стиховъ слывутъ во мнѣніи нѣкоторыхъ читателей за настоящихъ поэтовъ. Съ другой стороны, г. Фетъ—не поэтъ какого либо глубокомысленнаго воззрѣнія. Этотъ родъ поэзіи хотя понимается труднѣе предъидущаго, но такъ какъ всякое воззрѣніе можно болѣе или менѣе опредѣлить положительнымъ, отчетливымъ образомъ, то чрезъ это опредѣленіе выясняется для читателей достоинство и значеніе поэта. У Фета, напротивъ, поэтическое чувство является въ такой простой, домашней одеждѣ, что необходимъ очень внимательный глазъ, чтобъ замѣтить его, тѣмъ болѣе, что сфера мыслей его весьма необширна, созерцаніе не отличается ни многосторонностію, ни глубокомысліемъ; ничто изъ такъ называемаго современнаго не находитъ въ немъ ни малѣйшаго отзыва, наконецъ воззрѣнія его не имѣютъ въ основѣ своей никакихъ постоянныхъ и опредѣленныхъ мотивовъ, никакого рѣзкаго характера, который, вообще, такъ облегчаетъ пониманіе поэта.

Все это такъ; но тѣмъ не менѣе мы считаемъ г. Фета не только истиннымъ поэтическимъ талантомъ,—но явленіемъ рѣдкимъ въ наше время, ибо истинный поэтическій талантъ, въ какой бы степени не проявлялся онъ, есть всегда рѣдкое явленіе: для этого нужно много особенныхъ, счастливыхъ, природныхъ условій. Какъ! въ то время, когда міръ исполненъ исключительно заботами о своихъ матеріальныхъ интересахъ, когда душа современнаго человѣка погрузилась въ мертвящіе вопросы объ удобствахъ матеріальнаго своего существованія, когда такъ часто слышатся или стоны, или клики пресыщеннаго эгоизма, когда раздумье и сомнѣнія, уничтоживъ въ насъ молодость и свѣжесть ощущеній, отравили въ нихъ всякое прямое, цѣльное наслажденіе духовными благами жизни,—въ это время является поэтъ съ невозмутимою ясностію во взорѣ, съ незлобивою душою младенца, который какимъ то чудомъ прошелъ между враждующими страстями и убѣжденіями, не тронутый ими и вынесъ въ цѣлости свой свѣтлый взглядъ на жизнь, сохранилъ чувство вѣчной красоты—развѣ это не рѣдкое, не исключительное явленіе въ наши времена? «Но все это скорѣе отрицательныя, нежели положительныя достоинства» могутъ возразить намъ; «никто не имѣетъ права отры«ваться отъ своей современности, въ противномъ случаѣ онъ будетъ «походить на птицу, которая, сама не зная для чего, носитъ всякій «вздоръ, какой взбредетъ ей въ голову». Нѣтъ, отвѣтимъ мы почтен-

нымъ дидактикамъ, принимающимъ на себя фанатическій надзоръ за своей мелкой современностью,—нѣтъ, и тысячу разъ нѣтъ! Прежде всякихъ требованій современности существуетъ личное я, существуетъ это сердце, этотъ человѣкъ, имѣющій неотъемлемое право быть самимъ собою, т. е. чувствовать, думать, не справляясь съ мимолетными требованіями современности. Не безпокойтесь, мы и безъ того во власти этой современности, намъ некуда отъ нея дѣваться. И автора «Вертера» упрекали за то, что онъ былъ совершенно равнодушнымъ къ своей современности. Дѣло въ томъ, что всякая современность имѣетъ въ себѣ двѣ стороны. Одна состоитъ изъ фанатизма, исключительности, партій, полныхъ взаимной ненависти, быстро смѣняющихся требованій и стремленій, изъ которыхъ каждое силится дать этой современности названіе, соотвѣтствующее его цѣлямъ;— но другая, истинная, существенная сторона современности, которая перерабатываетъ всю эту вражду партій и интересовъ и произноситъ надъ ними свой высшій, неотразимый судъ,—увы!—эта современность съ движущей ее мыслію—почти всегда остается сокрытою отъ насъ. Мы ищемъ и понимаемъ ее только въ прошедшемъ, въ исторіи. Гёте потому-то и великій поэтъ, что не увлекся своею современностью, а устремилъ взоры свои только въ вѣчныя свойства природы, въ вѣчныя начала души человѣческой. Рѣдкимъ, геніальнымъ людямъ выпадаетъ на долю даръ провидѣнія, даръ открывать движущую мысль настоящаго и перспективы ея въ будущемъ; большинство идетъ обыкновенно своею узкою колеею, считая ее всемірною дорогою, заблуждается, бросается изъ одной крайности въ другую, сама не зная, гдѣ онъ находится, и какой путь беретъ его исторія. Сколько, въ теченіи нашего вѣка, пережито было горькихъ разочарованій, сколько величайшихъ побѣдъ разлетѣлось прахомъ! И все это были своего рода современности! Съ этой точки зрѣнія, кажется, и надобно понимать нерасположеніе Гёте къ исторіи вообще, за которое такъ упрекали его. Его возмущали общіе взгляды въ исторіи, въ которыхъ совершенно теряется личность человѣческая, возмущало то отвлеченное понятіе о человѣчествѣ, которымъ такъ любили играть нѣмецкіе ученые; великій умъ его томился этимъ бѣдственнымъ положеніемъ личности, среди вѣчно крутящагося потока событій. «Исто-«рія—жизнь народа!—сказалъ онъ однажды профессору Людену,— «какъ мало заключаетъ въ себѣ самая пространная исторія, въ срав-«неніи съ общей жизнью народа! Когда вы очистите и разработаете «всѣ источники исторіи,—чтожъ вы найдете въ нихъ? Ничего дру-«гаго, кромѣ давно открытой великой истины, которой подтвержденія

«далеко искать нечего,—а именно: что люди всегда и вездѣ тревожили, мучили и себя и другъ друга; они и себѣ и другимъ отравляли всѣми средствами коротенькую жизнь нашу, не умѣя ни цѣнить ее, ни наслаждаться красотою міра и сладостью бытія. Такъ было, такъ есть и будетъ. Такова судьба людей».

Скажемъ откровенно, мы сильно подозрѣваемъ въ недостаткѣ поэтическаго чувства почтенныхъ поклонниковъ современности, безъ разбора навязывающихъ ее всякому произведенію искусства. Развѣ мелодія, которая усладила наше сердце, менѣе дорога намъ отъ того, что она ничего не говоритъ о современности? Развѣ природа, съ ея вѣчною красотою, совершенно утратила все свое очарованіе, потому что наше сердце изнемогло и изсохло въ житейскихъ волненіяхъ? Развѣ внутреннія, таинственныя движенія души, выраженныя во всей ихъ поэтической глубинѣ, потеряли уже для насъ значеніе, потому что въ нихъ высказываются не общія, отвлеченныя мысли, а личныя, самобытныя движенія человѣческой души,—какъ природа вѣчно одинаковой и вѣчно новой въ своихъ внутреннихъ явленіяхъ? Вопросъ въ томъ, свободно ли, искренно ли возникаютъ они въ душѣ поэта. Въ этомъ отношеніи поэзія есть самый нѣжный, самый чуткій цвѣтокъ, который не только не терпитъ ни малѣйшаго насилія, но вянетъ при легчайшемъ прикосновеніи къ нему придуманности или какой нибудь посторонней цѣли, лежащей внѣ ея свободной и независимой сферы. Если счастливо одаренный поэтъ имѣетъ даръ уловлять внутреннія движенія души своей—они для насъ всегда будутъ драгоцѣнны. Вотъ почему цѣнимъ мы произведенія г. Фета. Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаемъ между русскими стихотворцами таланта болѣе поэтическаго, какъ талантъ г. Фета. Скажемъ болѣе, по лиризму чувства, его можно поставить на ряду съ первоклассными поэтами. Говоримъ только по лиризму чувства, а не почему другому. Лиризмъ чувства, будучи необходимымъ условіемъ всякаго истиннаго таланта, далеко еще не можетъ замѣнить собою всѣхъ другихъ условій, требуемыхъ отъ настоящаго, совершеннаго поэта. Натура Пушкина, напримѣръ, была въ высшей степени многосторонняя, глубоко-разработанная нравственными вопросами жизни. Это была не только въ высшей степени созерцательная, но и въ высшей степени мыслящая натура, которая имѣла даръ не только поэтически уловлять внутреннія явленія глубокой души своей,—но и вдумываться въ нихъ. Въ этомъ отношеніи г. Фетъ кажется передъ нимъ наивнымъ ребенкомъ. Но, кромѣ своего врожденнаго, невольнаго лиризма, душа Пушкина была необыкновенно

чутка ко всему, ко всѣмъ явленіямъ человѣческой жизни, и сверхъ всего этого, Пушкинъ былъ еще великимъ художникомъ, удивительно и глубокомысленно владѣвшимъ даннымъ ему отъ природы матеріаломъ слова, художникомъ насквозь проникнутымъ тѣмъ таинственнымъ и непостижимымъ чувствомъ красоты и граціи, которое природа даетъ только самымъ избраннѣйшимъ изъ дѣтей своихъ. Къ довершенію всѣхъ этихъ удивительныхъ свойствъ, Пушкинъ высоко понималъ свое призваніе поэта и свято дорожилъ имъ, какъ высочайшимъ даромъ природы. Всякій, кто съ нѣкоторымъ вниманіемъ читаетъ Пушкина,—непремѣнно убѣдится, что для него писать стихи вовсе не было забавою или развлеченіемъ отъ скуки и утомленій свѣтской жизни. Говоря это, мы, разумѣется, имѣемъ въ виду позднѣйшій періодъ его поэтическаго развитія: въ этотъ періодъ каждое произведеніе долго и строго созидалось въ душѣ его, съ тою великою художественною оконченностію, которая останется предметомъ изученія для долгихъ поколѣній. Конечно, передъ такою исключительною натурою г. Фетъ кажется не болѣе, какъ диллетантомъ поэзіи. Но крайней несправедливостью было бы требовать отъ него не того, что даетъ и что можетъ дать талантъ его, тѣмъ болѣе, что въ немъ есть свойства и достоинства—безцѣнныя для истинныхъ любителей поэзіи. Мы даже думаемъ, что стихи г. Фета можно употреблять, какъ пробный камень, для узнанія, есть ли въ читателѣ тонко развитое поэтическое чувство.

Выше уже замѣтили мы, что главнымъ достоинствомъ въ г. Фетѣ кажется намъ лиризмъ его чувства. Только глубина, сила и ясность чувства—дѣлаютъ его лирическимъ. Вотъ единственно истинный источникъ всякой поэзіи! Какъ бы возвышенна не была ваша мысль, если она не стала вашею плотію и кровію, жизнью души вашей, словомъ, не сдѣлалась вашимъ личнымъ чувствомъ и не переполнила собой вашего сердца,—безъ этого, въ какихъ бы великолѣпныхъ стихахъ не выражали вы ее,—она все-таки останется общею, отвлеченною, головною мыслію, и поэзіи въ ней не будетъ. Собственно говоря, поэтовъ мысли нѣтъ и быть не можетъ. Правда, что у Гёте есть много стихотвореній, въ которыхъ выражается его воззрѣніе на природу, на человѣка и вообще на вселенную, но эти стихотворенія бо́льшею частью исполнены истинной поэзіи потому, что воззрѣнія эти—не результатъ одной мысли головы, напротивъ, они сдѣлались его задушевнымъ вѣрованіемъ, жизнью души его, онъ не только такъ думалъ, онъ дѣйствительно чувствовалъ такъ. Но мысль, проникающая собой всю душу человѣка и дѣлающаяся его задушевнымъ чув-

ствомъ,—есть явленіе рѣдкое; бо́льшею частію стихотворцы удовлетворяются одною только головною мыслію, выражаютъ ее стихами и даже производятъ впечатлѣніе на людей мало свѣдущихъ въ поэзіи. Но съ этой стороны нашу литературную критику теперь обмануть трудно. Поэтическій скептицизмъ, впродолженіе нѣсколькихъ лѣтъ господствовавшій въ нашей критикѣ и воздвигавшій такія гоненія на стихи и стихотворцевъ, принесъ ей много пользы, и теперь критика скорѣе способна не замѣтить дѣйствительнаго поэтическаго таланта, нежели увлекаться призракомъ его, какъ прежде, или найти его тамъ, гдѣ нѣтъ его.

Страшно подумать, сколько нужно особенныхъ, счастливыхъ природныхъ условій для истиннаго и полнаго поэта! Не говоря уже о глубокой душѣ, которая одна дѣлаетъ человѣка поэтомъ,—но глубокомысленный умъ, по всесторонняя симпатичность и чуткость души къ самымъ разнообразнѣйшимъ явленіямъ жизни, художественное чувство формы, глубокое нравственное чувство, которое условливаетъ воззрѣніе его на жизнь и право суда надъ нею—и въ отдѣльности каждое изъ этихъ свойствъ рѣдко встрѣчается въ человѣкѣ, а при этомъ надобно еще, чтобы счастливыя обстоятельства дали всѣмъ этимъ совокупнымъ свойствамъ обширное образованіе!! Какое же нужно исключительное, необычайное стеченіе счастливѣйшихъ случайностей, для того, чтобъ родился человѣкъ, въ которомъ бы всѣ эти и безъ того рѣдкія качества, были гармонически слиты въ одно цѣлое! А мы еще удивляемся рѣдкому явленію великихъ поэтовъ! Въ какую бы эпоху ни родился такой человѣкъ,—онъ непремѣнно будетъ поэтомъ; никакой практицизмъ, никакая матеріальность эпохи не помѣшаютъ ему сдѣлаться имъ. Ему нечего далеко отыскивать матеріаловъ для своего искусства: они лежатъ въ немъ и вокругъ него. Онъ узнаетъ внутреннее подъ какими бы одеждами не скрывалась оно: онъ потому и поэтъ, что всюду узнаетъ его.

Жизнь и природа человѣческая тѣ же, какими были и какими всегда будутъ—съ ихъ безконечными желаніями и мелкими достиженіями, съ ихъ вѣчно несбывающимися и вѣчно возрождающимися стремленіями. Бо́льшею частію случается, что изъ упомянутыхъ нами качествъ преобладаетъ у стихотворцевъ въ отдѣльности то или другое. У иного много воображенія, но очень мало поэтическаго чувства; въ другомъ есть одно только чувство формы и внѣшней красоты, которое уловляетъ одну наружную поверхность явленій, а ихъ жизненная сила, которая неддается только поэтическому чувству, ускользаетъ, явленія остаются безжизненными и изображенія ихъ

неминуемо становятся реторическими. Всѣ эти отдѣльныя качества получаютъ жизнь и дѣйствительность только отъ поэтическаго чувства: въ немъ одномъ заключается творческое начало. При немъ же, если и недостаетъ какого либо изъ помянутыхъ качествъ, или находятся они въ слабой степени, — всетаки въ произведеніяхъ чувствуется жизненная струя, подмѣчать и цѣнить которую есть прямая обязанность критики, ибо струя эта и сообщаетъ единственно жизнь и оригинальность каждой литературѣ. Будемъ же, въ ожиданіи полныхъ и великихъ поэтовъ встрѣчать, съ привѣтомъ и радушіемъ, всякій истинно поэтическій талантъ, тѣмъ болѣе, что и они большая рѣдкость.

Самое драгоцѣнное свойство истинно поэтическаго таланта и вѣрнѣйшее доказательство его дѣйствительности и силы есть оригинальность и самобытность мотивовъ, или, говоря музыкальнымъ выраженіемъ, мелодій, лежащихъ въ основѣ его произведеній. Удивительное дѣло! Не смотря на тысячелѣтія, пережитыя человѣчествомъ, и на видимое однообразіе человѣческихъ страстей и чувствъ,—выраженіе личной, задушевной жизни человѣка всегда имѣетъ для насъ привлекательную, чарующую силу. Внутренняя личность каждаго человѣка, не смотря на свою внѣшнюю одинаковость,—есть своего рода разнообразнѣйшій и самобытный міръ, исполненный для насъ самаго живѣйшаго интереса. Разумѣется, тутъ все зависитъ отъ достоинства и значенія самой личности, отъ глубины ея, отъ богатства и многосторонности ея натуры, а главное отъ искренности ея выраженія. Потому прежде всего скажемъ мы каждому поэту и каждому писателю: «будьте правдивы и искренни, если хотите, чтобъ вамъ вѣрили и цѣнили васъ». Быть искреннимъ и правдивымъ не легко: только съ помощью самой глубокой серьезности мысли можетъ человѣкъ высказать свое чувство, свое воззрѣніе на жизнь и людей, высказать дѣйствительное состояніе своего сердца, и только въ такомъ случаѣ другіе люди непремѣнно станутъ сочувствовать ему.—такъ чудно мы всѣ связаны между собой симпатіею. Нужды нѣтъ, что по воззрѣніямъ, по понятіямъ, по общественному положенію мы можемъ стоять выше или ниже этого человѣка, во всякомъ случаѣ слова его, если только они правдивы и искренни, непремѣнно найдутъ отголосокъ внутри насъ, и сердце человѣка непремѣнно отвѣтитъ сердцу человѣка.

Вотъ гдѣ заключается вѣчная прелесть и очарованіе лирической поэзіи. Оригинальность и самобытность мотивовъ, о которыхъ упомянули мы—есть только слѣдствіе правдивости и искренности поэта.

Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательны произведенія г. Фета. Во всей книжкѣ его стихотвореній нѣтъ, можно сказать, ни одного, которое не было бы внушено внутреннимъ, невольнымъ побужденіемъ чувства. Поэтическое содержаніе есть прежде всего содержаніе собственной души: этого намъ дать никто не можетъ; и первое условіе всякаго лирическаго стихотворенія—чтобъ оно было пережито авторомъ, чтобъ оно заключало въ себѣ пережитое, и чтобъ это пережитое вызвало его. Иногда г. Фетъ самъ не въ состояніи совладѣть съ своимъ внутреннимъ, поэтическимъ побужденіемъ; выражаетъ его неудачно, темно,—но не смотря на это, чувствуешь, что основный мотивъ вѣренъ и искрененъ и при всемъ несовершенствѣ, при всей запутанности формы, глубоко сочувствуешь ему. А потомъ мотивы г. Фета заключаютъ въ себѣ иногда такіе тонкіе, такіе, можно сказать, эфирные оттѣнки чувства, что нѣтъ возможности уловить ихъ въ опредѣленныхъ отчетливыхъ чертахъ и ихъ только чувствуешь въ той внутренней музыкальной перспективѣ, которую стихотвореніе оставляетъ въ душѣ читателя. (Какъ напримѣръ, «Гнелы», «Фантазія» и многія другія). Рѣдкое изъ стихотвореній г. Фета не пробуждаетъ въ душѣ этой перспективы,—непремѣнное дѣйствіе всякаго истинно-поэтическаго произведенія,—перспективы, въ которую задумчиво и отрадно погружается наше чувство, теряясь во внутренней ея безконечности. Мы назвали бы эту внутреннюю перспективу—эхомъ, отзывомъ, который пробуждаетъ въ душѣ нашей каждое истинно поэтическое произведеніе. Бо́льшая или мѣньшая живучесть этого отзыва служитъ самымъ лучшимъ доказательствомъ силы и глубины звука, заключающагося въ произведеніи. Есть произведенія, эхо которыхъ держится въ душѣ читателя долгіе годы, и даже цѣлую жизнь. И самое произведеніе и содержаніе его давно уже забылись, — но мелодія его таинственно слилась съ общею жизнію души нашей, сплелась съ нашимъ духовнымъ организмомъ, стала нашимъ заповѣднымъ и безсознательнымъ чувствомъ и во всю нашу жизнь проявляется въ насъ. Всякій, кто въ юности своей читалъ Шиллера, вѣроятно согласится въ этомъ съ нами. Говоря вообще, все, разъ явившееся на свѣтъ, никогда не исчезаетъ безъ слѣда и это земное, бренное существованіе человѣка предназначено къ безконечнымъ отзывамъ. Все дѣйствительно, а не призрачно совершающееся—сливается съ вѣчно живою, вѣчно дѣятельною вселенной, и дѣйствуетъ, къ добру или худу, тайно или явно, но непремѣнно дѣйствуетъ во всѣ времена. Истинное никогда не пропадаетъ; все то, что въ прошедшемъ имѣло существенное достоинство,—не исчезнетъ; ни одна истина,

осуществленная человѣкомъ, ничто благое, никогда не умираетъ, но всегда пребываетъ здѣсь и живетъ, и дѣйствуетъ, все равно признаютъ или не признаютъ его люди. Въ поэзіи, въ искусствѣ, въ обществѣ—все переходитъ только изъ одной формы въ другую, но ничего не теряется. Старѣетъ и умираетъ только то, что̀ лежитъ на поверхности. Но подъ смертною внѣшностью заключается вѣчная сущность, безсмертная, постоянно воплощающаяся въ высшемъ, въ лучшемъ откровеніи. Наше настоящее, наша современность есть живой результатъ всего прошедшаго.

Мы не станемъ останавливаться на тѣхъ изъ стихотвореній г. Фета, въ которыхъ основный и поэтически вѣрный мотивъ выражается не только въ смутной, запутанной формѣ, но иногда даже въ такомъ страшномъ наборѣ образовъ и сравненій, что читатель рѣшительно имѣетъ право считать всю пьесу за безсмыслицу. Впрочемъ, такихъ стихотвореній въ книжкѣ г. Фета немного, не болѣе двухъ или трехъ; но—странное дѣло!—мы съ какимъ-то особеннымъ участіемъ смотримъ на нихъ: ихъ поэтически вѣрный мотивъ, кажется намъ, напоминаетъ собою птичку, попавшую въ силки и тщетно бьющуюся, чтобъ вылетѣть изъ нихъ на свободу. Возьмемъ для примѣра одну изъ запутанныхъ пьесъ г. Фета:

Полуночные образы рѣютъ,
Блещутъ искрами ярко въ потьмахъ;
Но глаза различить не умѣютъ,
Много-ль ихъ на треножныхъ крылахъ.
Полуночные образы стонутъ,
Какъ больной въ утомительномъ снѣ,
И всплываютъ, и стонутъ, и тонутъ;
Но о чемъ это стонутъ онѣ?
Полуночные образы воютъ,
Какъ духовъ испугавшійся несъ;
То пахлынутъ, то бездну откроютъ,
Какъ волна обнажаетъ утесъ.

Что это такое? чувствуешь, что на днѣ этого хаоса бьется что-то живое, какое-то глубокое чувство, которое въ долгую безсонную ночь томится въ своихъ неопредѣленныхъ порывахъ; чувствуешь, что въ этой путаницѣ бродитъ какая-то тайная, безъименная тревога, охватившая душу и вызывающая изъ глубины ея смутные образы, которыхъ не въ силахъ уловить сознаніе. Но, повторяемъ, основный мотивъ искренъ и правдивъ; онъ не сочиненъ, онъ взятъ изъ души живымъ и трепещущимъ, и бьется въ спутанныхъ тенетахъ, изъ которыхъ Фету не достало силы и умѣнья освободить его, то есть вы-

разить его въ тожественной ему формѣ. Мы нарочно выбрали самое неудачное изъ стихотвореній г. Фета, чтобъ показать, что даже и въ самой слабой изъ пьесъ его слышится вѣрный поэтическій мотивъ. Къ сожалѣнію, надо сказать, что, вообще, поэтическій талантъ г. Фета болѣе походитъ на талантъ импровизатора; какъ сказалась, какъ вылилась у него пьеса въ первую, зародившую ее минуту,—такою и остается она: строгое, художественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты, ни одного неточнаго слова, ни одного шаткаго сравненія, рѣдко посѣщаетъ его. Въ немъ рѣдко присутствуетъ тотъ, какъ называетъ его Гоголь, неумолимый внутренній судія, строго требующій отчета во всемъ и поворачивающій всякій разъ назадъ при необдуманномъ стремленіи впередъ. Въ г. Фетѣ вообще мало критическаго такта, онъ слишкомъ снисходителенъ къ своимъ произведеніямъ; какъ импровизаторъ, онъ бо́льшею частію предоставляетъ ихъ собственной судьбѣ. Это много вредитъ ему—и мы, дорожа его поэтическимъ талантомъ, беремъ на себя смѣлость напомнить ему эти строгія слова Гёте, хотя они и несовсѣмъ приложимы къ нему: «Въ лирической поэзіи, болѣе, нежели въ другихъ искусствахъ, опасно смѣшивать простую, диллетантскую способность съ настоящимъ поэтическимъ призваніемъ. Когда случается это, то диллетанту поэзіи хуже бываетъ, чѣмъ диллетанту всякаго другаго искусства: его существованіе становится совершенно ничтожнымъ, потому что поэтъ есть ничто, если онъ не дѣйствительно поэтъ, серьезно и сообразно искусству.

Мы нарочно указываемъ на слабыя стороны таланта г. Фета, для того, чтобы читатели не могли заподозрить насъ въ пристрастіи къ нему. Нѣтъ, мы ясно видимъ всѣ недостатки его таланта,—скажемъ болѣе,—даже всю ограниченность сферы его; но тѣмъ не менѣе цѣнимъ мы въ немъ живую поэтическую струю, рѣдкій, драгоцѣнный даръ пробуждать въ сердцахъ людей сладость поэтическихъ ощущеній. Когда ему удается уловить свое душевное состояніе, то стихотвореніе выходитъ у него превосходнымъ. Вотъ одно изъ такихъ стихотвореній, въ которомъ въ сосредоточенныхъ, яркихъ, опредѣленныхъ и вмѣстѣ воздушныхъ чертахъ выразилось одно изъ самыхъ сложныхъ и неуловимыхъ сердечныхъ ощущеній.

О, долго буду я, въ молчаньи ночи тайной,
Коварный лепетъ твой, улыбку, взоръ случайный,
Перстамъ послушную волосъ густую прядь
Изъ мыслей напоять и снова призывать:
Дыша порывисто, одинъ, никѣмъ незримый,

Досады и стыда румянами палимый,
Искать хотя одной загадочной черты
Въ словахъ, которыя произносила ты;
Шептать и поправлять былыя выраженья
Рѣчей моихъ съ тобой, исполненныхъ смущенья,
И въ опьяненіи, наперекоръ уму,
Завѣтнымъ именемъ будить ночную тьму.

Но мы будемъ еще имѣть случай говорить о достоинствѣ таланта г. Фета, а теперь продолжимъ наши замѣчанія о слабыхъ сторонахъ его. Внутренній міръ г. Фета,—сколько мы можемъ судить по стихотвореніямъ его,—не отличается, ни многосторонностію, ни глубокомысліемъ содержанія. Изъ всѣхъ сложныхъ и разнообразныхъ сторонъ внутренней человѣческой жизни,—въ душѣ г. Фета находитъ себѣ отзывъ одна только любовь и то бо́льшею частію въ видѣ чувственнаго ощущенія, то есть въ самомъ, такъ сказать, первобытномъ, и дивномъ своемъ проявленіи. Вообще, личная, внутренняя жизнь—очень мало даетъ ему поэтическихъ мотивовъ. Отъ этого на поэзіи его не лежитъ та яркая, характерная печать личности, которая прежде всего привлекаетъ симпатію читателя къ лирической поэзіи, гдѣ выраженіе личной жизни сосредоточеннаго въ себѣ сердца, составляетъ всегда преобладающій интересъ. Г. Фетъ есть преимущественно поэтъ впечатлѣній природы. Самую существенную сторону его таланта составляетъ необыкновенно тонкое, поэтическое чувство природы. Въ этомъ онъ можетъ поспорить съ первоклассными поэтами. Мы сказали выше, что стихи г. Фета есть пробный камень для узнанія въ читающемъ ихъ поэтическаго чувства,—мы бы должны были прибавить—чувства красоты предметовъ и явленій. Въ высшей степени одаренъ г. Фетъ этимъ чувствомъ красоты: онъ уловляетъ не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое отраженіе его въ нашемъ чувствѣ, именно красоту его, то свѣтлое, воздушное отраженіе, въ которомъ чуднымъ образомъ сливаются форма, сущность, колоритъ и ароматъ его. Въ лирическомъ стихотвореніи, если оно имѣетъ предметомъ изображеніе природы,—главное заключается не въ самой картинѣ природы, а въ томъ поэтическомъ ощущеніи, которое пробуждено въ насъ природою; такъ, что здѣсь природа является только поводомъ, средствомъ для выраженія поэтическаго ощущенія. Не надобно забывать, что призваніе поэзіи въ этомъ, да и во всякомъ, случаѣ состоитъ не въ фотографически вѣрномъ изображеніи природы,—до этого никакое искусство не можетъ достигнуть,—а въ пробужденіи нашего внутренняго созерцанія природы. Только то и поэзія, что́ пробуждаетъ это внутреннее созер-

цаніе. Отдѣлка подробностей, конечно, имѣетъ важное достоинство, но вѣдь то, что въ дѣйствительности можно осмотрѣть и охватить однимъ взглядомъ въ описаніи и не иначе можетъ быть представлено, какъ въ отдѣльныхъ чертахъ и одно за другимъ. Поэтому, великій художественный даръ нуженъ писателю для изображенія природы, нуженъ великій тактъ для того, чтобъ отдѣльныя подробности нисколько бы не затемняли собою созерцанія цѣлаго, а, напротивъ, только придавали бы ему красоту, колоритъ и рельефность для нашего внутренняго созерцанія. Въ этомъ отношеніи, художественный даръ г. Фета и чуткость души его къ природѣ—изумительны. Большая часть поэтовъ любитъ воспроизводить только самыя сильныя, эффектныя явленія природы; у г. Фета, напротивъ, находятъ себѣ отзывъ самыя обыденныя, которыя пролетаютъ мимо насъ, не оставляя въ душѣ нашей никакого слѣда,—и эти-то обыденные моменты показываетъ г. Фетъ въ ихъ неподозрѣваемой красотѣ. Онъ не подходитъ къ нимъ съ заранѣе придуманной мыслію, но для того, чтобъ задуматься надъ ними, не отыскиваетъ въ природѣ символовъ для своихъ мыслей; нѣтъ,—все, каждое мимолетное явленіе имѣетъ для него свое собственное значеніе, свою собственную красоту. Такую наивную внимательность чувства и глаза найдешь развѣ только у первобытныхъ поэтовъ. Онъ не задумывается надъ жизнію, а безотчетно радуется ей. Это какое-то простодушіе чувства, какой-то первобытный, праздничный взглядъ на явленія жизни, свойственный первоначальной эпохѣ человѣческаго сознанія. Поэтому-то онъ такъ и дорогъ намъ, какъ невозвратимая юность наша. Отъ того такъ привлекательны, цѣльны и полны выходятъ у г. Фета пьесы антологическаго или античнаго содержанія.

Въ настоящее время, при распространившемся изученіи грекоримской жизни и ея произведеній, вошло въ обыкновеніе писать пьесы античнаго или миѳологическаго содержанія. Но этотъ родъ поэзіи вовсе не такъ легокъ, какъ обыкновенно предполагаютъ. Если для поэзіи требуется прежде всего искренность и правдивость чувства, то какая же можетъ быть правдивость тамъ, гдѣ человѣкъ нашего времени станетъ усиленно воображать себя древнимъ грекомъ или римляниномъ, и посредствомъ книжнаго изученія воспроизводить ихъ воззрѣнія на природу и на явленія жизни? Такого рода воспроизведенія, при всемъ ихъ научномъ достоинствѣ, непремѣнно будутъ холодною и пустою переченью античныхъ понятій и миѳологическихъ божествъ, какими бы звучными эпитетами они ни были приправлены. Безотчетное наслажденіе жизнію, самое живое, искрен-

ее чувство природы, тонкое чувство формы, отражающееся въ яркой изобразительности предметовъ, младенческая ясность воззрѣнія, не возмущаемая никакими нравственными вопросами, наконецъ, наивная внимательность къ каждой подробности предмета и тщательное ея воспроизведеніе,—а главное, зоркость глаза, умѣющаго подмѣтить красоту въ каждомъ явленіи,—вотъ, кажется намъ, условія антологическаго рода. Безъ нихъ никакой наборъ названій миѳологическихъ божествъ не приблизитъ поэта къ античному воззрѣнію. Но условія эти вытекаютъ, прежде всего, изъ самой натуры поэта, и чрезъ нее только этотъ родъ поэзіи пріобрѣтаетъ свою искренность и правдивость, необходимыя для поэтическаго произведенія. Посмотрите, напримѣръ, какая рельефная изобразительность въ этой картинѣ, которая такъ ярко рисуется передъ вами, что стоитъ только снять ее на полотно:

Влажное ложе покинувши, Фебъ златокудрый направилъ
Быстрыхъ коней, Фаэтонову гибель, за розовый Эосъ;
Круто напрягши бразды, онъ кругомъ озирался, и тотчасъ
Бойкіе взоры его устремились на берегъ пустынный.
Тамъ поскурялся туманъ благовонною жертвою; море
Тихо у желтыхъ песковъ почивало; разбитая лодка,
Дномъ опрокинута вверхъ, половиной въ водѣ, половиной
Въ утреннемъ воздухѣ темной смолою чернѣла—и тутъ же,
Влѣво, разбросаны были обломки еловые веселъ,
Кожаный щитъ и шеломъ опрокинутый, полные тины.
Дальше, когда поразсѣялись волны тумана сѣдаго,
Онъ увидалъ на травѣ, подъ зеленымъ навѣсомъ каштана,
(Трижды его обѣжавшая, лоза окружала кистями);
Юношу онъ на травѣ увидалъ; бѣлоснѣжные члены
Были раскинуты, правой рукою, какъ будто, тѣснилъ онъ
Грудь, и на ней-то прекрасное тѣло недвижно лежало...
Лѣвая навзничь упала, и бѣлыя формы на темной
Зелени травъ благовонныхъ во всей полнотѣ рисовались;
Весь былъ разодранъ хитонъ, округленныя бедра бѣлѣли,
Будто бы мраморъ, пріявшій изгибы отъ рукъ Праксителя,
Ноги казали свои покровенныя прахомъ подошвы,
Свѣтлыя кудри чела упадали на грудь, осѣняя
Мертвую силу лица и глубоко смертельную язву.

Въ этой картинѣ каждый образъ, каждая подробность—словно изваяны, нѣтъ эпитета, который не поражалъ бы своею вѣрностью. Если бъ мы не боялись утомить вниманія читателя, мы выписали бы здѣсь нѣсколько образцовыхъ антологическихъ стихотвореній г. Фета: «Вакханку». «Съ корзиной, полною цвѣтовъ, на головѣ»,

«Въ златомъ сіяніи лампады полусонной». Любители поэзіи могутъ сами прочесть ихъ въ книжкѣ его. Но перлъ антологической поэзіи—есть его «Діана». Никогда еще нѣмая поэзія ваянія не была прочувствована и выражена съ такою силою. Въ этихъ стихахъ мраморъ дѣйствительно исполнился какой-то невѣдомой, таинственной жизнью: чувствуешь, что окаменѣлыя формы преображаются въ воздушное видѣнье. Читая это стихотвореніе, понимаешь то чувство, какое ощущалъ древній грекъ, смотря на изваянія олимпійскихъ боговъ своихъ, созданныхъ великими художниками. Гёте разсказываетъ въ своихъ римскихъ письмахъ, какъ старушка, жена сторожа въ палаццо Джустиніани, гдѣ находилась знаменитая античная статуя Минервы, объясняла ему, что эта статуя была нѣкогда священнымъ изображеніемъ, но что и въ наше время сохранились еще люди этой вѣры, которые приходятъ поклониться ей и даже цѣлуютъ у ней руку. Видя, что Гёте долго и пристально смотрѣлъ въ лицо статуи—старушка заключила, что вѣрно у него есть любезная, похожая на лицо статуи. «Добрая женщина, замѣчаетъ Гёте, знала только два чувство—поклоненіе и любовь, и никакого понятія не имѣла о чистомъ удивленіи, о братскомъ энтузіазмѣ человѣческаго духа къ великому созданію». Не даромъ же древніе греки говорили, что умереть, не видѣвъ фидіасова Юпитера Олимпійскаго—есть величайшее несчастіе. Что это, какъ не страстный и наивный восторгъ чувства, постигающаго совершеннѣйшее созданье искусства? Въ этомъ мраморномъ изваяніи предстоялъ имъ обоготворенный человѣческій образъ, въ которомъ сосредоточилось все высочайшее достоинство, все внушающее поклоненіе и любовь; одухотворенный человѣческій образъ, возвысившій человѣка до божества. Увы! и созданное фидіасомъ великое изображеніе и вся древняя жизнь съ ея удивительнымъ олимпійскимъ міромъ, — навсегда исчезли, но чарующее эхо этой младенческой эпохи человѣчества до сихъ поръ обаятельно отзывается въ насъ и всегда будетъ сладостно человѣку, какъ сладостно ему смутное воспоминаніе о его младенческихъ лѣтахъ. Вся неизъяснимая прелесть Гомера заключается въ этомъ. Какъ бы обѣднила и насохла духовная жизнь наша, еслибъ лишена была этихъ обаятельныхъ внутреннихъ отголосковъ древности и среднихъ вѣковъ,—нашего младенчества и нашей юности! Признаемся, мы не знаемъ ни одного произведенія, гдѣ бы эхо исчезнувшаго, невозвратнаго языческаго міра отозвалось съ такою горячностью и звучностью, какъ въ этомъ идеальномъ, воздушномъ образѣ строгой, дѣвственной Діаны:

Богини дѣйственной округлыя черты,
Во всемъ величіи блестящей наготы,
Я видѣлъ межъ деревъ надъ ясными водами:
Съ продолговатыми, безцвѣтными очами
Высоко поднялось открытое чело,
Его недвижностью вниманье облегло,—
И дѣвъ моленію въ тяжелыхъ мукахъ чрева
Внимала чуткая и каменная дѣва.
Но вѣтеръ на зарѣ между листовъ проникъ,
Качнулся на водѣ богини ясный ликъ;
Я ждалъ,—она пойдетъ съ колчаномъ и стрѣлами
Молочной бѣлизной мелькая межъ древами,
Взирать на сонный Римъ, на вѣчныя славы градъ,
На желтоводный Тибръ, на грунны коловпадъ,
На стогны длинные... Но мраморъ недвижимый
Бѣлѣлъ передо мной красой непостижимой.

Это высочайшій апоѳеозъ не только баянія, но и всего миѳологическаго міра!

Мы замѣтили выше, что самое замѣчательное свойство таланта г. Фета есть лиризмъ его чувства. Это всего очевиднѣе обнаруживается въ стихотвореніяхъ, внушенныхъ ему природою, и которыя, за исключеніемъ нѣсколькихъ антологическихъ, останутся самыми замѣчательнѣйшими проявленіями русской поэзіи, не смотря на ихъ кажущуюся незначительность. Большая часть самыхъ лучшихъ стихотвореній г. Фета внушены ему чувствомъ природы. Вотъ первоначальный источникъ всякой поэзіи! и тѣ, которые не чувствуютъ ее въ природѣ,—напрасно будутъ искать ее въ искусствѣ. Для такихъ людей, стихотворенія г. Фета, дѣйствительно, должны казаться пустыми и безсмысленными. Первое и безсознательное откровеніе красоты дается намъ въ природѣ, и, по настоящему, всякій споръ о поэтахъ и поэзіи слѣдовало-бы прежде всего начинать съ вопроса: «любите-ли вы природу, и какъ вы ее любите»? Опредѣленіе чувства природы будетъ самымъ лучшимъ опредѣленіемъ бо́льшей или меньшей степени поэтическаго чувства въ человѣкѣ. Писатель, который не даетъ почувствовать поэзію природы, не въ силахъ дать почувствовать ее и въ человѣческой жизни, ибо природа есть первоначальное средство, орудіе для откровеній души. Каждое движеніе души нашей, точно такъ-же, какъ и каждый предметъ въ живой природѣ,—если мы настоящимъ образомъ всмотримся въ нихъ,—суть какъ бы отверстія, сквозь которыя открывается намъ даль, уходящая въ безконечность. Вотъ почему душа такъ отрадно и свободно чувствуетъ себя въ природѣ: это ея первоначальная, родная стихія. Чувство

природы у г. Фета наивное, свѣтлое, младенчески-радостное, можно сравнить только съ чувствомъ первой юношеской любви. Въ самыхъ обыденныхъ явленіяхъ природы онъ умѣетъ подмѣчать тончайшія мимолетные оттѣнки, эфирные полутоны, недоступные для живописи и которыя можетъ воспроизводить одна только поэзія слова—и никакая другая.

Ночью какъ то вольнѣе дышать мнѣ,
Какъ-то простористѣй...
Даже въ столицѣ не тѣсно!
Окна растворишь:
Тихо и чутко
Плыветъ прохладительный воздухъ,
А небо? а мѣсяцъ?
О! этотъ мѣсяцъ волшебникъ!
Какъ будто бы кровли
Покрыты зеркальнымъ стекломъ...
Шпили и кресты—брилліанты;
А тамъ за луной небосклонъ,
Чѣмъ дальше—свѣтлѣй и прозрачнѣй.
Смотришь—и дышишь,
И слышишь дыханье свое,
И бой отдаленный часовъ,
Да крикъ часоваго,
Да нарѣдка стукъ колеса,
Или пѣніе вѣстника утра.
Вмѣстѣ съ зарею и сонъ налетаетъ на вѣжды,
Свѣтелъ, какъ призракъ,
Голову клонитъ, а жаль отъ окна оторваться!

Поэзія г. Фета есть, прежде всего, поэзія, такъ сказать, интимная, младенчески-простодушная,—и здѣсь, между прочимъ, одна изъ причинъ, почему она не можетъ надѣяться на всеобщее и громкое участіе. Тихія, глубокія ощущенія, которыя проходятъ по душѣ, когда вы стоите на широкомъ лугу и смотрите на заходящее солнце, отъ котораго золотится и словно въ какомъ-то умиленьи таетъ окружный лѣсъ,—вѣдь объ этихъ ощущеніяхъ даже и разсказать нечего, а, между тѣмъ, вы перечувствовали тутъ сладчайшія струи, заливавшія вашу грудь невыразимымъ блаженствомъ. Вообще, поэзія ощущеній, какъ все задушевное, робка и стыдлива: она любитъ уединеніе и молчаніе, и потомъ — увы!—рѣдко слетаетъ къ намъ, а если когда и слетаетъ,—какъ выразить ее, какъ высказать то, что, безъ всякой очевидной для другихъ причины, такъ сладостно, глубоко и безмѣрно вдругъ охватило вашу душу? Кто пере-

живалъ такія минуты, одинъ съ природою, въ тихій лѣтній вечеръ, тотъ пойметъ, сколько неуловимыхъ душевныхъ ощущеній чувствуется въ этихъ немногихъ стихахъ, которые для иныхъ, пожалуй, могутъ показаться безсвязнымъ лепетомъ:

Шопотъ, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Соннаго ручья;
Свѣтъ ночной, ночныя тѣни,
Тѣни безъ конца,
Рядъ волшебныхъ измѣненій
Милаго лица;
Въ дымныхъ тучкахъ пурпуръ розы
Отблескъ янтаря,
И лобзанія, и слезы,—
И заря, заря!

Вотъ истинно лирическій, безъискусственный порывъ души, очарованный природою! Чувствуешь, что для г. Фета вся эта совокупность явленій природы есть дѣйствительно что-то живое, цѣльное, задушевно-любимое—

Рядъ волшебныхъ измѣненій
Милаго лица!

Интимной назвали мы поэзію г. Фета: чтобы чувствовать ея прелесть, надобно любить природу, такъ сказать, семейной любовью, любить въ ея обыденныхъ явленіяхъ, въ ея тихой, скромной красотѣ. Вслѣдствіе привычки и рутины, мы видимъ въ природѣ одну только нимало непитересную ежедневность. Не даромъ Шекспиръ называетъ привычку чудовищемъ! Но, тѣмъ не менѣе, коренныя начала жизни не умираютъ въ насъ: чѣмъ же иначе объяснимъ мы эту всеобщую симпатію къ искусствамъ, которыхъ прямое дѣйствіе и состоитъ именно въ томъ, чтобы отрывать насъ отъ рутины и привычки и возвращать къ основнымъ началамъ нашей духовной жизни—къ поэзіи и красотѣ. Не здѣсь ли заключается причина того нравственнаго удовлетворенія, той внутренней гармоніи, какія производятъ въ насъ истинныя произведенія искусства? Г. Фетъ не старается описывать природу, не вдается въ подробности; двѣ, три черты схвачены изъ общей картины «милаго лица»,—но всегда такія, которыя тотчасъ передаютъ тонъ, пробуждаемый ею въ душѣ: душевное ощущеніе гармонически сливается съ природою и только

въ ней, въ ея безконечности находитъ свое выраженіе. Вотъ, напримѣръ, лунная ночь въ степи:

Теплымъ вѣтромъ потянуло,
Смолкъ далекій гулъ.
Поле тусклое уснуло,
Гуртовщикъ уснулъ.
Въ загородкѣ улеглися
И жуютъ волы;
Звѣзды чистыя зажглися
По навѣсу мглы.
Только выше все всплываетъ
Мѣсяцъ золотой,
Только поле обѣгаетъ
Песъ сторожевой.
Рѣдко, рѣдко кочевая
Тучка броситъ тѣнь...
Неподвижная, нѣмая
Ночь свѣтла, какъ день.

Г. Фетъ не даромъ говоритъ:

Каждое чувство бываетъ понятнѣй мнѣ ночью и каждый
Образъ пугливо нѣмой дольше трепещетъ во мглѣ.

На вечеръ и ночь всего симпатичнѣй отзывается его душа; его вечернія мелодіи исполнены необыкновенной тишины и спокойствія: онѣ чувствуются въ самой мелодіи стиховъ и ритма; тихое, кроткое теченіе звуковъ, какъ въ музыкальномъ nocturno:

Лѣтній вечеръ тихъ и ясенъ;
Посмотри, какъ дремлютъ ивы.
Западъ неба блѣдно-красенъ
И рѣки блестятъ извивы.
Отъ вершинъ скользя къ вершинамъ
Вѣтръ ползетъ лѣсною высью;
Слышишь ржанье по долинамъ:
То табунъ несется рысью.

Хотя г. Фетъ, преимущественно воспроизводя впечатлѣнія природы на свою душу, рѣдко вдается въ описанія природы, но тѣмъ не менѣе, онъ умѣетъ мастерски рисовать: какая пейзажная живопись передастъ, напримѣръ, эту яркую, сверкающую картину Днѣпра въ половодье, гдѣ, среди воздушно зеленѣющихъ топовъ залитаго пространства, надъ сонной влагою бѣлѣютъ цвѣтущія яблони, трепещутъ ивы—

И подъ лобзанія немолкнущей струи
Пѣвцы, которымъ лѣсъ да волны лишь внимали
Съ какой-то нѣгою задорной соловьи
Пустынный воздухъ раздражали...

Какъ на примѣръ описательной манеры г. Фета не можемъ также не указать на «Стень вечеромъ», гдѣ удивительно схвачена блѣднѣющая постепенность вечернихъ тоновъ природы, тихо, незамѣтно переходящихъ въ почные тоны; отъ этой картины вѣетъ вечернею, влажною свѣжестью:

Клубятся тучи, млѣя въ блескѣ аломъ,
Хотятъ въ росѣ понѣжиться поля,
Въ послѣдній разъ за третьимъ переваломъ
Пропалъ ямщикъ, звеня и не пыля.

Нигдѣ жилья не видно на просторѣ,
Вдали огня и пѣсни—и не ждешь!
Все стень да стень. Безбрежная, какъ море,
Волнуется и наливаетъ рожь.

За облакомъ, до половины скрыта,
Луна свѣтитъ еще не смѣетъ днемъ;
Вотъ жукъ взлетѣлъ и прожужжалъ сердито,
Вотъ лунь проплылъ, не шелеля крыломъ.

Покрылись нивы сѣтью золотистой,
Тамъ перепелъ откликнулся вдали,
И слышу я въ наложинѣ росистой
Въ полголоса скрыпятъ коростели .. и проч.

Отдѣлъ въ книжкѣ г. Фета, подъ названіемъ «Вечера» и «Ночи» заключаетъ въ себѣ нѣсколько самыхъ привлекательныхъ, самыхъ мелодическихъ картинъ почи. Картинъ,—сказали мы,—но это слово не выражаетъ нашу мысль,—въ нихъ чувствуются тѣ глубокія, нѣмыя ощущенія, которыя пробуждаетъ въ душѣ нашей лунная ночь, чувствуется то, что, будучи незнаемо и недумаемо человѣкомъ, бродитъ ночью по таинственному лабиринту груди его *). Большая часть поэтическихъ мелодій г. Фета внушены ему вечеромъ или почью, и, что замѣчательно, каждая изъ нихъ имѣетъ самобытный колоритъ, въ каждой слышенъ особенный тонъ ощущеній. Видно,

*) Was dem Menschen nicht bewusst
Oder nicht gedacht
In das Labirint der Brust
Wandelt in der Nacht.

что каждое изъ стихотвореній этихъ дѣйствительно пережито, а это лучше всего доказываетъ, что каждая мелодія—не выдумывалась, а невольно выливалась изъ глубоко-возбужденнаго чувства, и что въ немъ одномъ заключался основный мотивъ ея. Г. Фетъ прежде всего поэтъ ощущеній: вотъ почему такъ трудно объяснить поэтическія достоинства его. Всякаго другаго поэта, если въ произведеніяхъ его участвуетъ мысль,—можетъ, посредствомъ мысли же и размышленія, понимать (мы разумѣемъ тутъ содержаніе) всякій человѣкъ, даже не имѣющій ни малѣйшей поэтической струи въ душѣ; въ г. Фетѣ такой человѣкъ ничего не увидитъ. И это, кажется, потому, что мысль есть не частная, не личная, а общая наша сфера: мысль можно разъяснить, растолковать и понять; въ сферѣ чувства и ощущеній не то: они часто индивидуальны, своеобразны; понять ощущеніе, которое не испыталъ самъ, почти невозможно.

Вотъ почему поэзія г. Фета требуетъ прежде всего симпатической настроенности съ нею, требуетъ натуръ, которыя по внутреннему опыту знакомы съ этимъ міромъ ощущеній,—словомъ, требуетъ поэтической натуры въ читателѣ. Тогда ясны будутъ и достоинства поэзіи его, происходящія именно отъ правдивости и полноты уловляемыхъ имъ душевныхъ ощущеній. Прибавимъ также, что для того, чтобы наслаждаться поэзіей г. Фета,—ей надобно кое-что прощать: г. Фетъ рѣдко бываетъ полнымъ художникомъ: при самой поэтической вѣрности мотива, стихотвореніе выходитъ иногда у него слабо, полнота общаго впечатлѣнія нарушается иногда неточнымъ сравненіемъ или излишнею длинnотою. Вообще, строгая, художественная обработка не въ свойствѣ таланта г. Фета. Какъ въ лирическую минуту пьеса изливается изъ души его,—такою она и остается: правда, что отъ этого происходитъ и изумительная свѣжесть и электризующее впечатлѣніе ихъ; но отсюда же и частые недостатки въ художественной формѣ. А потомъ удовольствіе, доставляемое поэзіей вообще, очень много зависитъ отъ расположенія и пріимчивости нашего духа. Въ этомъ отношеніи, поэзія и музыка имѣютъ въ себѣ много родственнаго. Немного такихъ поэтовъ, которые могущественно, даже противъ воли, увлекаютъ васъ въ сферу своихъ созерцаній; для бо́льшей части поэтовъ необходимо, чтобы душа читателя была настроена на одинъ тонъ съ поэтическимъ произведеніемъ: только въ такія минуты оно становится вполнѣ понятно. Изъ всѣхъ родовъ поэзіи, лирическая требуетъ въ этомъ отношеніи особенной деликатности отъ читателя, и кромѣ того, она требуетъ еще легко возбуждаемаго внутренняго созерцанія, которое могло бы тотчасъ перено-

ситься въ сферу душевныхъ ощущеній читаемаго поэта. Съ кѣмъ не случалось, что стихотвореніе, которое ни разу не останавливало вашего особеннаго вниманія,—въ иную минуту случайно встрѣченное или услышанное вами, вдругъ раскрывается передъ вами въ совершенно новомъ свѣтѣ и значеніи, какихъ вы прежде не подозрѣвали въ немъ. Въ этомъ отношеніи, лирическія стихотворенія можно сравнить съ росписными окнами готическихъ храмовъ: если смотрѣть на нихъ снаружи, съ шумной, прохожей дороги—какими темными, смутными кажутся они! Но войдите внутрь зданія и эти прежде смутные, темные очерки заблестятъ яркими переливами цвѣтныхъ топовъ, разольютъ въ самые отдаленные своды зданія тихій радужный свѣтъ, мерцающій на утопающихъ въ мистическомъ сумракѣ какихъ-то зыблющихся образахъ... Поэзія душевныхъ ощущеній и мимолетныхъ явленій природы, какъ у г. Фета, по самому существу своему интимная, требуетъ отъ читателя глубокаго чувства природы, требуетъ фантазіи, легко отдѣляющейся отъ практической дѣйствительности, и можетъ быть настоящимъ образомъ оцѣнена только въ минуты романтическаго расположенія духа, когда ничто житейское не тревожитъ насъ, когда глаза наши съ какимъ-то задушевнымъ стремленіемъ всматриваются въ голубой блескъ неба, въ нѣжные, зеленые переливы луга и лѣса, въ прозрачные, задумчивые тоны вечера, и груди становится тѣсно отъ безчисленныхъ, непреодолимыхъ стремленій, поднимающихся со дна души нашей: въ такія минуты раскройте книжку г. Фета и вы поймете ея поэзію...

Мы полагаемъ, что для людей, чувствующихъ поэзію, слабыя стороны, встрѣчающіяся въ произведеніяхъ г. Фета, нисколько не помѣшаютъ видѣть совершенно самостоятельное, рѣдкое достоинство его таланта. Послѣ Пушкина и Лермонтова, мы не знаемъ ни одного поэта, у кого бы поэтическое чувство было такимъ свѣжимъ и чистымъ ключемъ. Иногда, онъ самъ не въ состояніи выразить его соотвѣтствующимъ образомъ, впадаетъ въ темноту и неопредѣленность.

О если бъ безъ слова
Сказаться душой было можно!

тоскливо восклицаетъ онъ въ одномъ изъ такихъ стихотвореній,—но за то часто льется оно у него, сверкая своими электризующими искрами и сохраняя всю прозрачность своей глубины. Говоря о томъ, съ какою симпатичностью и тонкостью воспроизводитъ онъ тихія картины вечера и ночи, мы забыли указать на одну изъ такихъ картинъ, фантастически-величавую, напоминающую дышащіе тиши-

ной и успокоеніемъ пейзажи Клода Корреня, съ ихъ колоссальными портиками, на ступеняхъ которыхъ догораютъ лучи заходящаго солнца:

Растутъ, растутъ причудливыя тѣни,
Въ одну сливаясь тѣнь...
Ужъ прозлатилъ послѣднія ступени
Перебѣжавшій день...
Что звало жить, что силы горячило
Далеко за горой,
Какъ призракъ дня, ты, блѣдное свѣтило,
Восходишь надъ землей.
. . . . . .
Лишь ты одно скользишь стезей лазурной
Недвижно все окрестъ
Да сыплетъ ночь своей бездонной урной
Къ нимъ міріады звѣздъ.

Между стихотвореніями г. Фета есть отдѣлъ подъ названіемъ «Снѣга». Это картины зимы и впечатлѣнія зимней природы. Каждое время года отзывается въ насъ свойственными ему поэтическими звуками. Всякая чуткая душа знаетъ эти звуки. Какъ истинный другъ природы, г. Фетъ любитъ ее не въ одной только великолѣпной одеждѣ, и зимою, и въ печальномъ снѣжномъ покровѣ она прекрасна для него:

Печальная береза
У моего окна
И прихотью мороза
Разубрана она.
Какъ гроздья винограда,
Вѣтвей концы висятъ,
И радостенъ для взгляда
Весь траурный нарядъ, и проч.

Но съ особенною горячностью отзывается чуткая душа его весеннимъ впечатлѣніямъ. Поэтъ свѣтлыхъ, кроткихъ, наивно-радостныхъ движеній души, г. Фетъ удивительно передаетъ свѣжесть и томительное обаяніе весеннихъ ощущеній, то чувство духовнаго опьяненія, которое весною струится во всей природѣ и безсознательно охватываетъ насъ:

Ужъ верба вся пушистая
Раскинулась кругомъ,
Опять весна душистая
Повѣяла крыломъ.
Станицей тучки носятся
Тепло озарены,

И въ душу снова просятся
Плѣнительные сны.
Какой-то тайной жаждою
Мечта распалена,
И ладъ душею каждою
Проносится весна.

Г. Фетъ рѣдко вдается въ описаніе природы: онъ или создаетъ свой образъ, идеальное отраженіе природы, которое мгновенно переноситъ ее въ наше внутреннее созерцаніе, или такъ уловляетъ впечатлѣніе природы на нашу душу, что это самое впечатлѣніе служитъ глубокой характеристикой извѣстному явленію въ природѣ. Вотъ напримѣръ, еще выраженіе того же весенняго чувства:

Снова птицы летятъ изъ-далека
Къ берегамъ, растортающимъ ледъ,
Солнце теплое ходитъ высоко
И душистаго ландыша ждетъ.

Снова въ сердцѣ ничѣмъ не умѣришь
До ланитъ восходящую кровь
И душою подкупленной вѣришь,
Что какъ жизнь безконечна любовь, и проч.

Въ прелестной пьесѣ «Больной» есть стихи, схватывающіе душу неодолимою жаждою весенняго солнца и воздуха:

На стѣны онъ кругомъ смотрѣлъ какъ на тюрьму,
Онъ обращалъ къ окну горящія зѣницы
И свѣта Божьяго хотѣлося ему,
Хотѣлось воздуха, которымъ дышутъ птицы.
А тамъ за окнами, какъ чуткій сонъ легки,
Съ востока яркаго все шире дни летѣли... и проч.

Остановимъ вниманіе читателя на этихъ двухъ послѣднихъ стихахъ: кромѣ того, что въ нихъ превосходно схвачено первое движеніе весны въ зимней природѣ,—на нихъ еще лежитъ печать оригинальной лирической манеры г. Фета. Манера эта состоитъ въ стремительномъ полетѣ фантазіи, воспроизводящей не столько самые предметы, возбудившіе ее, сколько ихъ идеальное отраженіе. Иногда г. Фетъ, набрасывая общія черты предмета,—вдругъ, словно преображаетъ его, вознося въ какую-то лучезарную сферу, въ которой формы предмета теряютъ свою пластическую опредѣленность и улетучиваются въ воздушный, неуловимый для осязанія образъ: предметъ

остается тотъ же,—онъ только просвѣтлѣлъ и одухотворился: дѣйствительность составляетъ въ немъ основный тонъ, его корень, но цвѣтокъ этого корня развернулся въ высшей, идеальной атмосферѣ. Такъ, лѣтняя, свѣтлая петербургская ночь принимаетъ у него одухотворенный, идеальный образъ ясновидящей:

Какъ будто среди дня, замолкнувши мгновенно,
Царица сѣвера стала
Подъ обаяньемъ сна горда и неизмѣнна
И надъ громадой ночь блѣдна и вдохновенна,
Какъ ясновидящая шла.

Въ лирической, да и во всякой поэзіи, не должно быть ничего жесткаго, отвердѣвшаго, ничего непроницаемаго для нашей фантазіи. «Nur ein Hauch sei dein Gedicht»,—пусть стихотвореніе твое будетъ однимъ дыханіемъ,—говорилъ Гёте: каждый образъ долженъ, такъ сказать, таять въ нашемъ внутреннемъ созерцаніи, улетучиваться въ воздушную перспективу... Между весенними стихотвореніями г. Фета есть одно удивительное по огненному лиризму чувства—это картина утренняго весенняго лѣса, — яркая, кипящая всѣми весенними соками природы:

Я пришелъ къ тебѣ съ привѣтомъ
Разсказать, что солнце встало,
Что оно горячимъ свѣтомъ
По листамъ затрепетало;
Разсказать, что лѣсъ проснулся,
Весь проснулся вѣткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полонъ жажды!

Подобнаго лирическаго весенняго чувства природы мы не знаемъ во всей русской поэзіи! Въ этихъ немногихъ стихахъ чувствуется то ликующее, праздничное, чѣмъ именно дышетъ ясное весеннее утро, чувствуется вся млѣющая жажда медоваго мѣсяца природы. Въ первоначальномъ своемъ видѣ, это стихотвореніе имѣло еще нѣсколько стиховъ, исключенныхъ теперь въ новомъ изданіи. Они, можетъ быть, и слабы въ художественномъ отношеніи, но въ нихъ заключается одна очень характерная черта, много объясняющая намъ въ талантѣ г. Фета. Стихотвореніе это оканчивалось такъ:

Разсказать, что отовсюду
На меня весельемъ вѣетъ,
Что не знаю самъ, что буду
Пѣть, но только пѣсня зрѣетъ...

Видите: поэтическій огонь охватилъ его душу; какіе-то звуки смутно бродятъ въ чувствѣ его, но онъ самъ не знаетъ въ какую мелодію сольются они, онъ самъ не знаетъ что̀ будетъ пѣть; его сознаніе не въ силахъ овладѣть поэтическимъ стремленіемъ, поднимающимся со дна души его, направить его по своей волѣ: зрѣетъ какая-то пѣсня,—но онъ еще ничего не знаетъ о ней... Въ этихъ стихахъ самое лучшее истолкованіе таланта г. Фета, всѣ самородныя, увлекательныя и всѣ слабыя стороны его поэзіи объясняются ими. Его поэзія, какъ Эолова арфа, изъ которой иногда пустой вѣтеръ можетъ извлекать самые гармоническіе звуки...

Статья наша становится уже слишкомъ длинною,—а сколько еще въ книжкѣ г. Фета прекрасныхъ стихотвореній, о которыхъ мы и упомянуть не успѣли. Любители поэзіи сами найдутъ ихъ тамъ, тѣмъ болѣе, что многихъ и, можетъ быть, самыхъ лучшихъ, мы не коснулись въ отчетѣ нашемъ, имѣя въ виду представить только общій характеръ произведеній его. Не знаемъ, умѣли ли мы показать читателю свойства поэтическаго таланта г. Фета и то, что̀ дѣлаетъ его дѣйствительнымъ, а не призрачнымъ явленіемъ въ русской литературѣ. Дѣйствительными, кажется намъ, дѣлаетъ вообще литературныя произведенія одна только поэзія: безъ нее остаются они мертворожденными: она одна даетъ имъ жизнь, и жизнь эта, по самому свойству всего жизненнаго, не пропадаетъ безъ слѣда. Мы думаемъ, что въ русской лирической поэзіи имя г. Фета будетъ занимать значительное мѣсто. Правда, что онъ не положилъ новыхъ путей въ тѣхъ поэтическихъ пространствахъ, которыя раскрыты были намъ Пушкинымъ, Лермонтовымъ и Тютчевымъ, но, какъ поэтъ ощущеній и какъ самобытный, оригинальный талантъ, онъ далъ почувствовать въ тѣхъ знако́мыхъ уже намъ поэтическихъ пространствахъ множество превосходныхъ подробностей и частностей, оставшихся доселѣ скрытыми. Литературу называютъ обыкновенно выраженіемъ общества, зеркаломъ, гдѣ въ сосредоточенномъ видѣ отражается нравственное состояніе общества. Это правда; но не забудемъ также, что высшее развитіе литературы, цвѣтъ ея—есть искусство, а прямое дѣйствіе искусства есть, прежде всего,—не достиженіе тѣхъ или другихъ полезныхъ цѣлей, а духовное наслажденіе, которое оно даетъ человѣку. Потребность этого наслажденія создаетъ любовь къ литературѣ. Наслажденіе же это сообщается только поэзіей. Одна поэзія даетъ самобытность и жизненность литературѣ. Потому, въ какой бы формѣ, въ какой бы степени не проявлялась поэзія — мы должны радостно привѣтствовать ее. Ничто такъ не дѣлаетъ чело-

вѣка лучшимъ, ничто такъ не исцѣляетъ его отъ загрубѣлости нрава, черствости чувствъ, эгоизма,—какъ духовное наслажденіе. Всякій, почувствовавшій наслажденіе отъ какого либо произведенія искусства, непремѣнно, хоть на самое короткое время, дѣлается лучше. Вотъ въ чемъ заключается благотворное дѣйствіе литературы на общество. Какъ ни мелка, повидимому, роль лирическаго поэта, передающаго ощущенія, возбуждаемыя въ немъ природою и своею внутреннею жизнію,—но если слова его оживлены поэзіей,—они не пропадутъ безъ отзыва, они проникнутъ и въ другое сердце, принесутъ ему наслажденіе и непремѣнно, хоть не надолго, сдѣлаютъ сердце это и мягче, и симпатичнѣе. Въ человѣкѣ ничего не пропадаетъ безъ слѣда, ни минуты горя, ни, особенно, минуты духовнаго наслажденія: онѣ-то и заставляютъ насъ любить добро и поэзію. Мы не знаемъ, многому ли въ поэзіи г. Фета суждено пережить свое время (кто можетъ сказать, что именно въ авторѣ, да и вообще въ человѣкѣ переживаетъ его временное существованіе?), — но если бы даже эти милые, свѣжіе цвѣты поэзіи и не могли выдержать охлаждающаго дѣйствія времени,—развѣ они не исполнили своего призванія? Они пробуждали и пробудятъ еще во многихъ сердцахъ сладкія поэтическія ощущенія и даже минуты живѣйшаго наслажденія. Но мы забыли еще указать на особенный характеръ произведеній г. Фета: въ нихъ есть звукъ, котораго до него не слышно было въ русской поэзіи,—это звукъ свѣтлаго, праздничнаго чувства жизни. Въ картинахъ ли природы, въ движеніяхъ ли собственнаго сердца, но постоянно чувствуется у него звукъ этотъ, чувствуется, что жизнь отзывается въ нихъ съ свѣтлой, ясной стороны своей, въ какой-то отрѣшенности отъ всѣхъ житейскихъ тревогъ, отзывается тѣмъ, что въ ней есть цѣльнаго, гармоническаго, восхитительнаго, именно тѣмъ, чѣмъ она есть—высочайшее блаженство. Всякому, вѣроятно, знакомы эти мимолетныя минуты безотчетно-радостнаго чувства жизни; г. Фетъ, такъ сказать, схватываетъ ихъ на лету и даетъ чувствовать въ своей поэзіи. Почти во всѣхъ его произведеніяхъ сверкаетъ эта свѣтлая, искристая струя, поднимающая нашъ обыденный, будничный строй жизни на какой-то вольный, праздничный тонъ, уносящій душу въ свѣтлую, блаженную сферу—

И въ дальній блескъ душа летѣть готова
Не трепетомъ, а радостью объята,—
Какъ будто это чувство ей не ново,
А сладостно ужъ грезилось когда-то.

Великій смыслъ даетъ Гёте этому праздничному чувству жизни,

и мы рады, что подъ впечатлѣніемъ глубокой мысли его наконецъ можемъ оставить читателя. «Когда человѣкъ чувствуетъ себя въ мірѣ, какъ въ единомъ, прекрасномъ цѣломъ, когда чувство внутренней гармоніи приводитъ его въ чистое, свободное восхищеніе,—въ эти минуты вся вселенная, если бъ она могла сознавать себя, — удивилась бы и возрадовалась высочайшей цѣли бытія своего. Ибо къ чему служитъ все это великолѣпіе солнца, планетъ и звѣздъ, этихъ рождающихся и исчезающихъ міровъ, если, наконецъ, счастливый человѣкъ безотчетно не станетъ радоваться бытію своему?»

III.

Объ „исторіи древней философіи" Карла Зедергольма (Москва. 1842).

Въ русской литературѣ такъ мало является книгъ, предметомъ которыхъ была бы философія, что мы должны принимать со всевозможною признательностію сочиненія, въ которыхъ обнаруживаются добросовѣстныя, долгія занятія величайшею изъ наукъ. Вотъ почему, мы съ признательностію привѣтствуемъ благородный трудъ г. Зедергольма и со всею искренностію желаемъ ему продолженія, не смотря на то, что не признаемъ многихъ положеній, которыя поставилъ онъ исходнымъ пунктомъ своей исторіи философіи.

Пусть будетъ у насъ больше книгъ, которыя заставляютъ размышлять, пробуждаютъ стремленіе къ высшему знанію. Главное дѣло въ томъ, чтобы пробудить это стремленіе, а ложныхъ понятій, обскурантизма мы не боимся, потому-что въ діалектическомъ процессѣ времени ложь уничтожаетъ сама себя и даетъ только большее движеніе истинѣ. Да сверхъ того, мы повторимъ съ Гете, что

> Ein guter Mensh in seinem dunkeln Drange,
> Ist sich des rechten Weges wohl bewusst,—

и, по нашему мнѣнію, значитъ имѣть мало уваженія и довѣрія къ разумности духа человѣческаго, если содержать его въ пеленкахъ невѣдѣнія, или отдалять отъ него познаніе всѣческихъ противорѣчій и треволненій, происходящихъ въ его мірѣ.

Мы скоро надѣемся посвятить особую статью исторіи философіи по поводу книги г. Зедергольма, и потому здѣсь скажемъ только нѣсколько словъ о введеніи, которое есть философское profession de foi автора. Въ этомъ введеніи, г. Зедергольмъ говоритъ о значеніи философіи, о цѣли ея и необходимости, о постепенномъ ея развитіи,

о различныхъ философскихъ воззрѣніяхъ, и проч. и проч. Все это изложено прекраснымъ языкомъ и отличается ясностію. Мы не можемъ отказать себѣ въ удовольствіи выписать здѣсь все, что г. Зедергольмъ говоритъ о философіи вообще, какъ о наукѣ, и цѣляхъ ея:

«Объективная цѣль философіи—есть уразумѣніе всего сущаго. Каждому образованному, мыслящему человѣку, даже незанимающемуся ученымъ образомъ философіей, невольно представляются вопросы о мірѣ, о самомъ себѣ и о Богѣ, вопросы, которыхъ наукообразное рѣшеніе—есть философія, и на которые онъ, сообразно степени своей духовной жизни, долженъ отвѣчать, чтобы чувствовать себя довольнымъ въ мірѣ. Чѣмъ кто благороднѣе, благочестивѣе, тѣмъ чаще и живѣе, особливо въ настоящее время, должны представляться ему такіе вопросы о Богѣ, Его судьбахъ и Промыслѣ, о человѣкѣ и его назначеніи, о свободѣ человѣческой, о происхожденіи зла, о дѣйствительности откровенія, о значеніи христіанства и его Божественнаго Основателя, о цѣли государства и церкви и взаимномъ ихъ отношеніи, о жизни по смерти тѣла, и т. д. Мы не можемъ отречься отъ этихъ вопросовъ, должны заниматься ими. И не только заниматься ими должны мы, но и рѣшать ихъ, рѣшать справедливо, если хотимъ обрѣсти успокоеніе въ здѣшней жизни, исполненной противорѣчій».

Далѣе прекрасно отвѣчаетъ г. Зедергольмъ на вопросъ, такъ часто предлагаемый многими о пользѣ философіи:

«О пользѣ философіи собственно не слѣдовало бы и говорить, ибо истина есть также сама себѣ цѣль, какъ изящество и благо, и вопросъ, къ чему служитъ истина, столько же страненъ, сколько вопросъ, къ чему служитъ Аполлонъ Бельведерскій, или какая польза отъ справедливости, честности, или благочестія. Какъ ни естественно, что мы ищемъ истины для нашего внутренняго спокойствія, однако въ высшемъ смыслѣ только истина сама по себѣ есть верховная цѣль, къ которой направлены всѣ стремленія философіи, и которая служитъ верховною наградою ея многотрудныхъ усилій. Одному только этому служенію чистѣйшимъ и непосредственнымъ образомъ посвятила себя философія. Всѣ прочія науки имѣютъ также и посторонніе цѣли, приложенія въ людскихъ занятіяхъ, промыслахъ, общественныхъ потребностяхъ;—одна философія есть исключительно жрица истины. Нужнѣе ея (для земной жизни) всѣ науки,—превосходнѣе ея нѣтъ ни одной».

«Кромѣ такой объективной пользы, философія имѣетъ еще субъективную, состоящую въ томъ, что правильное изученіе ея больше

всего другаго служитъ къ возвышенію духа. Если философія сообщаетъ намъ познаніе истиннаго, существеннаго и основнаго во всѣхъ предметахъ, то такое познаніе въ здравомъ духѣ наклонитъ и сердце, и волю къ сему истинному существу и основанію бытія и отвратитъ отъ призрачнаго, ничтожнаго и пошлаго въ жизни. Если философія убѣждаетъ насъ въ вѣчномъ и божественномъ, стоящемъ превыше временнаго,—то она воспламенитъ любовь и одушевленіе, преданность и благоговѣніе къ нему въ душѣ, не совершенно погрязшей въ неправдѣ. Сообщая намъ познанія высшаго назначенія нашей жизни, она возбудитъ и волю къ достиженію этого назначенія. Вообще, если она даетъ намъ высшее идеальное направленіе въ области мысли, возвышаетъ насъ до созианія идеи истиннаго, благаго и изящнаго, то сердце и воля, мысль и желаніе, чувствованіе и дѣйствованіе необходимо послѣдуютъ тому же направленію. Если цѣль всего философскаго мышленія состоитъ въ совершенной гармоніи міросозерцанія, то философія должна пробудить и въ жизни стремленіе къ этой гармоніи, которая всю жизнь человѣка въ чувствѣ, побужденіяхъ и поступкахъ приведетъ въ созвучіе съ верховною цѣлію божественнаго міроустройства. Дайте только человѣку, говоритъ Шеллингъ, сознаніе того, что онъ есть,—онъ скоро познаетъ чѣмъ долженъ быть».

Въ высшей степени важно, что г. Зедергольмъ говоритъ о необходимости философіи:

«Философія является какъ нѣчто необходимое для отдѣльнаго лица, общества и государства. Она необходима отдѣльному лицу, какъ скоро оно достигло извѣстной степени духовнаго развитія, ибо безъ нее человѣкъ не можетъ устроить своей умственной жизни, а потому не можетъ удержаться на степени образованнаго человѣка, до которой довели его успѣхи въ другихъ отрасляхъ знанія и которой онъ не хотѣлъ и не можетъ оставить. Это видимъ мы ежедневно въ непріятномъ примѣрѣ тѣхъ, которые, по своему общественному или по своему частному ученому образованію, дошли до той точки, гдѣ имъ потребна философія, и которые однакожъ упорно удаляются отъ нея, и такимъ образомъ, не смотря на преимущества частнаго образованія, остаются невѣждами» и проч.

Равнымъ образомъ весьма замѣчательно возраженіе г. Зедергольма противникамъ и порицателямъ философіи, почитающимъ стремленіе ея тщетнымъ и принимающимъ ее за вещь безполезную; такихъ порицателей онъ выразительно называетъ «чернью духовнаго міра».

Читатели видятъ въ выпискахъ, которыя мы позволили себѣ сдѣ-

лать изъ введенія, какъ возвышенно смотритъ г. Зедергольмъ на предметъ свой, и какъ достойна книга его самаго живаго вниманія публики. Тѣмъ непріятнѣе намъ необходимость назвать невѣрными положенія автора, которыя принялъ онъ за основаніе своей «Исторіи Философіи». Хорошо говорить о философіи вообще,—не значитъ еще быть вѣрнымъ ей, ея логической дисциплинѣ. И доказательство этому представляетъ самое введеніе г. Зедергольма. Не смотря на множество прекрасныхъ и истинныхъ мыслей,—въ цѣломъ оно странная смѣсь истинныхъ понятій и ніитическихъ представленій,—теологіи и философіи, результатовъ новѣйшей философіи и схоластическихъ предубѣжденій,—Гегеля и Шталя (хотя авторъ и не ссылается на Шталя въ своемъ руководствѣ, но совпадаетъ съ нимъ въ своихъ основаніяхъ). Главнѣйшая причина такого страннаго смѣшенія, по нашему мнѣнію, произошла оттого, что авторъ не опредѣлилъ спекулятивно сферъ философіи и религіи и не уяснилъ себѣ самостоятельнаго значенія и автономіи философіи. Г. Зедергольмъ лишь на словахъ признаетъ право ея все подвергать своему изслѣдованію; онъ не даетъ ей въ то же время свободы въ результатахъ этого изслѣдованія, и потому, въ сущности, отрицаетъ у нея и самое право изслѣдованія,—право, которое не принимаетъ никакихъ авторитетовъ, каковы бы они ни были, потому что предметъ философіи есть не только абсолютное, являющееся въ историческомъ ходѣ времени, и слѣдственно, носящее въ себѣ моментъ разрушенія и перехожденія въ высшую форму,—но также и абсолютное, пребывающее внѣ времени и пространства.

Г. Зедергольмъ не принадлежитъ собственно ни къ какой философской школѣ—Il prend son bien où il le trouve,—а потому и всего менѣе можетъ быть названъ «философомъ». Основныя положенія его, да и вся вообще философская сторона его книги показываютъ, какъ далекъ авторъ отъ философской спекулятивности. То, что г. Зедергольмъ называетъ восточною философіею—было религіею Востока; ибо философія имѣетъ исходнымъ пунктомъ своимъ моментъ субъективности и индивидуальной свободы, которыхъ не было ни въ религіи, ни въ государствахъ Востока, гдѣ человѣкъ, какъ, напримѣръ, въ Индіи, до такой степени былъ безличенъ и потонулъ въ созерцаніи всеобщей субстанціи, что не замѣтилъ не только исторіи,—даже простой хронологіи. Мы весьма жалѣемъ, что по многимъ причинамъ не можемъ войти въ подробное разсмотрѣніе основныхъ положеній г. Зедергольма...

Первая часть книги г. Зедергольма начинается отъ такъ назы-

ваемыхъ философій индійской, китайской, персидской и оканчивается греческими софистами; вторая начинается Сократомъ, оканчивается эпохою разрушенія греческой философіи и переходомъ ея въ римскій міръ.

Считаемъ долгомъ обратить вниманіе мыслящихъ и любознательныхъ людей на книгу г. Ледергольма,—хотя въ то же время скажемъ, что философія не есть сборъ какихъ нибудь, хотя и прекрасныхъ, но принятыхъ на вѣру, или произвольныхъ мнѣній, положеній, представленій и т. п., но что она есть великая и важная наука, основанная на имманентномъ началѣ, развивающаяся изъ него по законамъ внутренней, самодѣйствующей необходимости,—наука, исключающая всякую произвольность субъективныхъ мнѣній, всякую особенность, принадлежащую индивидуальности человѣческой; ибо предметъ ея—бытіе, какъ сущность міра явленій,—и абсолютная истина, отрѣшенная отъ временности, страстей и уклоненій жизни человѣческой—истина, которая есть новѣйшій fatum всего конечнаго, ибо она рано или поздно, въ той или другой формѣ, но разражается надъ конечнымъ и призываетъ его къ суду своему.

LIBRARY
MAY 3 1976
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PG
3321
B719A16
1890a
t.2

Botkin, Vasilii Petrovich
Sochineniia